أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقرطية

إبريل ٢٠٠٧ - العدد ٢٦٠

محمود أمين العالم: الفتى في الخامسة والثمانين



باتجاه الجنوب: قصص سعودية

وثائق ملتقى الشعر البديل

أدب ونقد

العدد ٢٦٠ ابريل ٢٠٠٧



أدب ونقد

مستشار التحرير: **فريدة النقاش**

المشـــرف الفنـى : **أحمد السجينى**
إخـــراج فنـــى: **عـزة عـز الديـن**
مراجعـة لغويـــة: **أبو السعود على**

لوحـة الغلاف الأمامـى
والرسوم الداخلية للفنان: **محمود الهندى**

الاشتراكات لمدة عام
باسم الأهالى/ مجلة (أدب ونقد): داخل مصر ٧٥ جنيها
البلاد العربية ٧٥ دولارا/ أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولارا

يمكن إرسال الأعمال على العنوان البريدى أو البريد الإلكترونى:
Editor @ al - ahaly. com

المراسلات: مجلة (أدب ونقد) ١ شارع كريم الدولة/ ميدان طلعت حرب/ الأهالى
القاهرة/ هاتف ٥٧٩١٦٢٨/٢٩ فاكس ٥٧٨٤٨٦٧

المحتويات



الغلاف ورسوم العدد

مهداة من الفنان الكبير

محمود الهندى

محمود الهندى: فنان وناقد تشكيلى وباحث فى الأدب الشعبى والتراث الصوفى. مواليد ١٩٤٧، بدأ حياته الفنية كشاعر، ثم تتلمذ على يد الفنان القدير سيف وانلى، وأسهم فى إصدار أغلب الكراسات الفقيرة (طباعة الماستر) منذ أوائل السبعينات، كما أشرف على مشروع مكتبة الأسرة لعشر سنوات خلت؛ وعمل مشرفًا فنيًا لمجلات: قضايا فكرية والموقف العربى واليسار وأدب ونقد والقاهرة وتياترو وفصول والمسرح. وقد أنجز الأعمال الكاملة للنفرى والحلاج وذى النون المصرى؛ إلى جانب موسوعة التفسير الصوفى العرفانى للقرآن الكريم ومعجم الأكابر للمصطلح الصوفى ◆

مفتتح

عم صباحاً يا جابر عصفور

خمسة عشر عاماً تولى فيها جابر عصفور قيادة المجلس الأعلى للثقافة بمصر، فانتقل به من الظلمات إلى النور: أقصد من الجمود والموت إلى الحيوية والحياة.

كان المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب (وهذا اسمه فى السابق) مزدهراً ونشطاً إلى حد ما، فى أواسط الستينيات، أيام يحيى حقى. ولعل أشهر أنشطته آنذاك، هو ما فعله عباس العقاد - رئيس لجنة الشعر به حينها - حين حَوّلَ شعر صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى .إلى لجنة النثر للاختصاص.. ثم دخل حالة كسادٍ طويلةً استمرت عقدين كاملين - هما السبعينيات والثمانينيات - ظل فيهما شبحاً من البيروقراطية والخواء.

وبتولى جابر عصفور، الناقد والأستاذ الجامعى، أمانة المجلس فى أول التسعينيات، تحول المجلس الأعلى للثقافة إلى ما يشبه العقل المفكر لوزارة الثقافة، وغدا مؤسسةً ثقافيةً متكاملةً متحركة: لجان نوعية لشتى المناحى الثقافية (٢٣ لجنة) بعضها يصدر مجلاتٍ متخصصة، مثل مجلة .الفلسفة والعصر، التى تصدرها لجنة الفلسفة (مقررها محمود أمين العالم). ومؤتمرات ومهرجانات وندوات عديدة متواصلة، سواء على المستوى القطرى أو المستوى العربى أو المستوى الدولى، من أشهرها مؤتمرات محمد على وصلاح عبد الصبور وأمل دنقل ولويس عوض ومحمد عبده والرواية العربية والمرأة وطه حسين والعقاد، وآخرها ملتقى الشعر. إدارةٌ كاملة للنشر أصدرت العديد من الأمهات والأعمال الكاملة لروّاد معاصرين فى الفكر والأدب. ثم الإنجاز الأبرز: المشروع القومى للترجمة، الذى أصدر مع نهاية سنة ٢٠٠٦ الكتاب رقم ألف، مقدّماً للمكتبة العربية ثروةً هائلةً من الأدب والفكر العالميين، معتنيا فى ذلك بالآداب الشرقية والأفريقية والآسيوية مما لم تكن الترجمات تلقى إليها كبير بالٍ فى السابق. وهو المشروع الذى تحول إلى .المركز القومى للترجمة، الذى سيشرف عليه من الآن عصفور نفسه. وأخيراً تطوير وتوسيع نظام التفرغ، الذى نشأ منذ الخمسينيات، وتطوير وتوسيع نظام جوائز الدولة

(التشجيعية والتقديرية) واستحداث جائزتين جديدتين هما: جائزة التفوق (بين التشجيعية والتقديرية) وجائزة مبارك (أعلى من التقديرية)، بصرف النظر عن الخلاف السنوى حول أسماء بعض الفائزين.

هذا موجز مختصر (نسيت فيه أكثر مما أثبتُّ) لهيكلة النشاط الموسع الذى قام به المجلس الأعلى للثقافة تحت قيادة جابر عصفور (عبر عقد ونصف)، بمعاونةٍ مخلصةٍ من كفاءات إدارية وثقافية مميزة: مثل عماد أبو غازى وطلعت الشايب ونجلاء الكاشف وأحمد مجاهد وحلمى النمنم وشهرت العالم وغيرهم من الفريق المجتهد الدءوب.

•••

ويمكن ترجمة فعالية هذه الأنشطة المتنوعة وأثر هذا الدولاب الحىّ، إلى خمسة إنجازات بارزة:

١) إشاعة حالة ثقافية خصبة ومموّارة فى الحياة المصرية، بعد حالة ركود عامة صبغت عقدى السبعينيات والثمانينيات، بعد أن أغلق السادات الحياة الثقافية فى السبعينيات كلها، وبعد أن ظلت قسطاً كبيراً من الثمانينيات تبحث عن استعادة حضورها الفاعل.

٢) المساهمة بسهم وافر فى معركة التنوير الفكرى والثقافى والفنى فى مواجهة الإسلام السياسى والتطرف الدينى وفقهاء الظلام، سواءً بكتابات الأمين العام نفسه (عصفور)، أو بالأنشطة التى تجدّد ذكرى ومغزى ودروس التنويريّين والمجددّين، مثل الطهطاوى ومحمد عبده وعلى عبد الرازق وطه حسين، وقبلهم جميعاً بن رشد.

٣) إيلاء البعد العربى (بل والدولى) الاهتمام الواجب، وكسر طوق «المصريّة العنصرية المغلقة» التى كان السادات يريد أن يجرّ إليها المجتمع المصرى.

٤) استعادة مكانة مصر، كقلب للثقافة العربية، أو أحد قلوب الثقافة العربية، وهى المكانة التى تهدّدت تهديداً حقيقياً بعد اتفاقيات الصلح المصرى المنفرد مع إسرائيل أواخر السبعينيات.

٥) الدفاع عن حرية الفكر والإبداع على النحو الذى تجلى فى أكثر من واقعة، نخص منها الآن واقعة أزمة رواية «وليمة لأعشاب البحر» للكاتب السورى حيدر حيدر. كما تجلى فى العديد من الكتب الصادرة عن المجلس، وفى ممارسة هذه الحرية فى نقاش الندوات والمؤتمرات والجلسات العلمية.

٦) الموقف الثابت للمجلس من رفض التطبيع مع إسرائيل، وهو جزء من موقف وزارة

الثقافة المصرية، الذى هو - بدوره - استجابة ومواكبة لموقف المثقفين المصريين. بل إن جنبات هذا المجلس هى التى رنّت فيها كلمات أمل دنقل فى الاحتفال بمرور عشرين عاما على رحيله (٢٠٠٣):

"لا تصالح

فما الصلح إلا معاهدة بين ندّين

(فى شرف القلب)

لا تنتقصْ

والذى اغتالنى محضُ لصٍ"

•••

على أن هذه الصورة المشرقة، طوال عقد ونصف العقد، لعمل المجلس الأعلى للثقافة وأمينه العام، لم تخل، فى نظر بعض المثقفين والمتابعين، من بعض الثغرات:

١ - التقصير الإعلامى فى الإعلان عن أنشطة المجلس حتى بدت معظم أنشطته كأنها أنشطةٌ سرية.

٢- الطابع النخبوى لمعظم نشاطاته حتى غدت منعزلةً عن الجمهور الثقافى الواسع، فضلاً عن الجماهير العادية البسيطة.

٣ - ميل بعض أنشطته إلى البهرجة الاحتفالية الشكلية، متأثرةً فى ذلك بمنهج وزارة الثقافة كلها، وهو المنهج الذى يُعلى الزركشة السطحيةَ على الفعل العميق.

٤ - تثبيت بعض رؤساء لجان تقليديين (وبعضهم معادٍ للتقدم)، والحرص المفرط على تعدّد التيارات فى كل اللجان (مع تمثيلٍ يرجح المحافظين) وهو ما ينتهى بكل لجنة إلى نشاط فاتر مائع (هو حصيلة تنازع التيارات ذات الغلبة المحافظة).

٥) التنوير المنقوص، أو الذى لا يصل إلى مداه الجذرىّ سواء فى نقد السلفية الدينية الفكرية أو فى نقد السلطة السياسية المتسلطة والمتحالفة - فى الجوهر - مع الجماعات المتشددة. والنتيجة: تنوير منزوع الدسم، أو مشروط بسقف. وقد تجلى هذا التنوير المنقوص فى ثلاث وقائع: واقعة صمت المجلس (كهيئة) أثناء مذبحة نصر حامد أبو زيد، بصرف النظر عن كتابات جابر نفسه. وواقعة صمت المجلس عن مصادرة الروايات الثلاث.

ومن غرائب أمورنا أن هذه الواقعة هى التى أطاحت بعلى أبو شادى، رئيس هيئة قصور الثقافة (مصدرة الروايات الثلاث) وقتها، والذى سيخلف جابر عصفور اليوم فى أمانة المجلس. أما الواقعة الثالثة التى تجلى فيها هذا التنوير المنقوص فهى واقعة العاصفة الكاسحة التى قادها أهل الإسلام السياسى (الإخوان المسلمون والحزب الوطنى الإخوانى الحاكم) ضد وزير الثقافة نفسه، بسبب تصريحاته عن الحجاب. ولقد قال الكثيرون حينها: «ها هو وزير التنوير يدفع ثمن «التنوير المشروط بسقفٍ لا يتعداه» الذى تمارسه وزارته منذ عشرين عاماً (تولى فاروق حسنى وزارة الثقافة منذ ١٩٨٧)!!

•••

إن هذه الثغرات، لا تقلل من سموق المسيرة المضيئة للمجلس الأعلى للثقافة طيلة عقد ونصف العقد، تحت قيادة جابر عصفور، الذى يحق له أن يردد لنفسه ولبعض صحبه (بعد تخفيف المبالغة): «لقد قمتُ بدور طه حسين فى المجلس الأعلى للثقافة، وسأقوم بدور الطهطاوى فى المركز القومى للترجمة».

ولا ريب عند الكثيرين من المثقفين أن على أبو شادى سيكون خير خلف لخير سلف. ومسيرة أبو شادى تعزّز ذلك الاعتقاد: فهو المثقف الجاد، والناقد السينمائى الفطن، وهو الذى قاد هيئة قصور الثقافة فى فترة مضطربة، منحازاً إلى حرية التعبير حتى دفع منصبه فيها ثمنا لذلك الانحياز بعد أزمة الروايات الثلاث، وهو الرقيب الذى أيد حرية العمل السينمائى، مقيماً توازناً حرجاً وناضجاً بين الحرية والقانون.

لكل ذلك يتعشم المثقفون المصريون أن يواصل المجلس الأعلى للثقافة - تحت قيادة أبو شادى - دوره الرفيع كمدفعيةٍ ثقيلةٍ فى الثقافة المصرية والعربية، لاسيما إذا انتبه إلى سد الثغرات السابقة.

أما جابر عصفور، صديقنا وأستاذنا، الذى ترك المجلس الأعلى للثقافة لكنه لم يترك «القلب الأعلى للثقافة المصرية» ناقداً، ومفكراً، وأستاذاً جامعياً، ومنوراً، فإننا نقدمّ له التحية العسكرية، كما يفعل الجنود مع القائد المخضرم، ونقول له جملة صديقه أمل دنقل (الذى لا يرى عصفور فى مصر شعراءَ بعده):

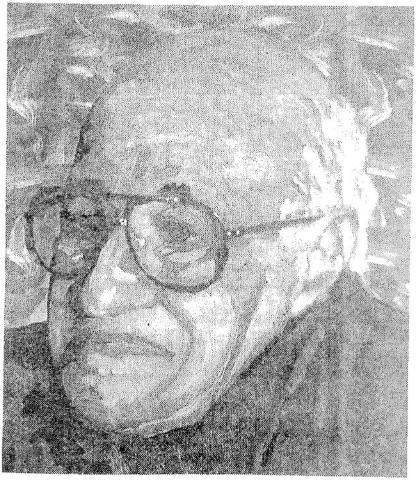
«عم صباحاً أيها الصقر المجنّحُ».

حلمى سالم

ملف خاص

محمود أمين العالم:

الفتى فى الخامسة والثمانين



د. رفعت السعيد / د.محمد حافظ دياب

حلمى سالم

فى ١٨ فبراير ١٩٢٢، تجادلت الصدفة والضرورة فى تفاعل مركب، لتقدم لحياتنا المصرية والعربية رجلا اسمه محمود أمين العالم.

وفى ١٨ فبراير ٢٠٠٧ الماضى، احتفلت الحياة الثقافية المصرية والعربية ببلوغ محمود أمين العالم عامه الخامس والثمانين، أطال الله من عمره.

وقد ساهمت «أدب ونقد» فى الاحتفاء بهذه المناسبة، حينما أقامت احتفالية حاشدة للرجل، فى ٢٠ فبراير الماضى، تحدث فيها نخبة من المفكرين والمثقفين من رفاق وتلاميذ وتلاميذ تلاميذ الرجل، من مثل د.رفعت السعيد ود.عبد المنعم تليمة ود.حافظ دياب ود.صلاح السروى والشاعر زين العابدين فؤاد ود. محمود إسماعيل وغيرهم.

ويسعد «أدب ونقد» أن تقدم للعالم تحية مجددة فى هذا العدد، عبر الصفحات البسيطة التالية، التى نقول بها للعالم: كل سنة وأنت طيب أيها الصبى الجميل.

«أدب ونقد»

ملف

محمود أمين العالم: المفكر فى غابة السياسة

د. رفعت السعيد

لست أعرف تحديدا ذلك السبب الذى يدفع الفلاسفة - ربما كل الفلاسفة - إلى التباعد عن الانغماس فى غابات الفعل السياسى. ربما لأنهم يهتمون بما هو عام جدا ويرفضون التلامس مع ما هو تفصيلى.. وربما لأن أدوات التغيير عندهم هى إعمال وتحريك أدوات التفكير عند الصفوة، بينما السياسيون يلجأون إلى العامة . وربما لأن ما هو حق فى الحقيقة هو حق دائما عندهم، وفى السياسة يختلف الأمر، فقد يتلاعب السياسيون مستمتعين بهذا التلاعب بالحق والحقيقة معاً.

وقد عرفت مصر عديدا من الفلاسفة المرموقين.. وعرفت سياسيين أكثر من أن يخضعوا للإحصاء، لكن أحدا غير محمود العالم لم يفعلها، فظل مغرقا فى فلك طلاسم الفلسفة، مستمتعا بمحاولة المزاوجة بينها وبين ما هو سياسى ويومى وجماهيرى.

ومحمود العالم قطعة من النسيج المصرى الذى تشابكت خيوطه وتشبعت بالعطر المصرى العتيق. (والعطر كالنبيذ يزداد حلاوة كلما إزداد قدما).. فأقدامه الصغيرة منذ تعرف على قدرة المشى داست كل أزقة الكحكيين والباطنية والقربية وحيضان الموصلى ودرب المحروق.. مرورا بكل الأسماء الأخرى التى تمجدت بانتمائها الشبق بكل ما هو أصيل فى المصرية، والترانيم التى التقطتها الأذن وهى بعد طفلة هى تراتيل الأذان من مآذن الحسين والأزهر والمؤيد.. وتواشيح المرتلين فى وجد فى الأمسيات المباركة بمناسبات دينية .

أنها المصرية الخالصة التى تفسح للتدين المساحة الأكبر فيفسح بدوره كل المساحات للعقل والتأمل المتعقل.

والتعليم كعادة أهل هذه الحارات يبدأ حتما فى الكتاب. وتحت لسعات عصى عم الشيخ السعدنى شيخ الكتاب القابع فى مدخل حارة السكرية حفظ كثيرا من القرآن. ثم إلى المدرسة الرضوانية الأولية بالقربيه، ومنها إلى النحاسين الابتدائية بالقرب من بيت القاضى (ويكفى أن نتأمل الأسماء والأماكن لنعرف أى فتى كان، وفى أى مناخ نشأ).

لكن التعليم ترف لا يستحقه إلا أبناء الأغنياء. وهكذا أطاح به الفقر الفقير بعيدا عن المدرسة . فالأب عجز عن سداد المصروفات، وأخذته أمه إلى زوج أختها الحاج منير الدمشقى صاحب المطبعة والمكتبة المنيرية ليتعلم حرفة الطباعة، وفى بضعة أسابيع استطعت أن أتعلم جزءاً كبيراً من صندوق الحروف، وتركيب الجمل والعبارات، وربطها بالخيط مع الجمل الأخرى، وأبنى صفحة كاملة من الرصاص، على أنى فى أغلب الوقت كنت أعمل مساعدا للعدد البسيط من العمال الذين كانوا يعملون فى المطبعة .. كاحضار الشاى وشراء السجائر»(١)

ولكن، ثمة شىء غريب يلعب دوراً فى تكوين هذا الكون وأناسه، هو «المصادفة ».

..«لم تطل غيبتى عن المدرسة، إذ سرعان ما جاء خطاب رسمى منها يدعونى إلى العودة معفى من أداء المصروفات، وكان السر وراء ذلك أن الملك فؤاد كان مريضا آنذاك وشفى. فتقرر منح المجانية للمتفوقين فى سنوات الدراسة الابتدائية »(٢)

إنها المصادفة التى منحت مصر والفكر العربى المفكر والمناضل محمود العالم بدلا من الأسطى محمود المطبعجى.

ولعل هذه المصادفة التى صادفته فتحولت بحياته كلها نحو الأرحب والأجمل هى التى دفعته فيما بعد كى يتفرغ للبحث حول «فلسفة المصادفة ».

وما أن أمسك الفتى بخيط التعلم حتى تشبث به.. تفوق، حصل على جائزة وزارة المعارف. حصل له أخوه شوقى على مجانية فى المدرسة الثانوية . وعندما تأرجح به الزمان يحاول أن يحرمه مواصلة دراسته الجامعية باعت أخته عائشة قطعا من الحلى هى كل ما تمتلك كى يتواصل مع الحلم. ثم توظف وواصل دراسته متحديا كل ما غرسه الفقر من معوقات.

***

.. «كان أبى من رجال الدين، وكان من أتباع الشيخ محمود خطاب مؤسس الجمعية الشرعية .. والأخ الشيخ أحمد أزهرى كفيف، كان ينقل كل كتبه الدراسية إلى طريقة «بريل» وكان على الفتى محمود أن يمليه «ولقد ظللت أملى عليه واقرأ له منذ أن استطعت القراءة حتى سن المراهقة، خائضا فى مختلف كتب التفسير، والحديث، وأصول الدين، وعلم الكلام واللغة إلى غير ذلك، أفهم بعض المعانى ويغيب عنى بعضها، ولكنى أعيش عطر ثقافة عريقة لايزال رحيقها الغامض يغمر نفسى»(٣)

الأخ الآخر شوقى كان أزهريا متمرداً، فصل من الأزهر بعد أن ألف كتابا هاجم فيه الأزهر والأزهريين أسماه «الأزهر فوق المشرحة »، وكان شوقى صديقا لكامل كيلانى رائد أدب الأطفال. واتخذ الكيلانى من محمود معياراً يقيس به مدى تفهم الأطفال والناشئة !! يكتب من قصص فظل يقرأ له ومعه ويحضر مجالسه مع كبار الأدباء.. يستمع ويتعلم.

ويستجمع الفتى ذلك كله ليضيف إليه : الشعر، الشطرنج، الموسيقى (أسس وهو طالب بالجامعة جمعية الجرامفون مع د. لويس عوض، هناك التقى مع طالبة فى قسم إنجليزى هى سميرة الكيلانى. وفى عام ١٩٥٢ تزوجا).

وفى الجامعة .. وفى بداية دراسته للفلسفة اصطدم بقطار د. عبد الرحمن بدوى، ثم بتهويمات د. لويس عوض فى اشتراكية غامضة، وتراوح لزمن بينهما: «فى المرحلة الجامعية كنت أتراوح فكريا بين نيتشويه ووجودية عبد الرحمن بدوى، واشتراكية لويس عوض، لكن الفتى لم يكن منقاداً مغمض العينين، بل كان متمرداً معملاً عقله «والغريب أننى كنت أرى فى وجودية عبد الرحمن بدوى.. وخاصة بعد أن طبع رسالته عن الزمان - أنها وجودية مغدورة، ذلك أن صبها فى قوالب ومقولات تجمد فى رأيى آنذاك طبيعتها الوجودية .. وكان موقفى مشابها من اشتراكية لويس عوض . كنت أراها اشتراكية ملتبسة غير علمية »(٤)

وينقذه لبعض الوقت أستاذه د. يوسف مراد بمنهجه التكاملى، فينغمس فى جمعية «علم النفس التكاملى» تلك الجمعية التى جعلت من نفسها «جسرا بين مثاليتى وماركسيتى»(٥).

وفى الجامعة عاش الحياة الفكرية بطولها وعرضها.. ناقش، اختلف، شاكس.. حتى طه حسين لم ينج من مشاكساته فى مقالات حادة ومتفجرة كتبها هو وعبدالعظيم أنيس (طبعت فيما بعد فى كتاب : فى الثقافة المصرية).. حصل على جائزة الشيخ مصطفى عبد الرازق فى الفلسفة . نال درجة الماجستير حول «فلسفة المصادفة »، عين مدرسا مساعدا لمادة المنطق، بدأ يعد لرسالة الدكتوراه عن «الضرورة » باعتبارها الوجه الآخر للمصادفة .

لكنه كان قد أصبح برصيده الفكرى، ومشاغباته الحوارية، ونشاطه المتفجر الذى مزج فيه بين الفلسفة والحرية والموقف الوطنى والديمقراطى.. واحدا من نجوم الجامعة .

وما كان مسموحا لنجوم كهذه أن تبقى فى رحاب الجامعة .

.. «وفى عصر يوم من أيام صيف ١٩٥٤ استدعيت لمقابلة د. يحيى الخشاب عميد الكلية. وجدت معه د. لويس عوض أبلغنا بحزن عميق وتأثر صادق قرار فصلنا من الجامعة . وأتذكر الآن الطريق الذى أخذنا نقطعه بتمهل، لويس عوض وأنا من كلية الآداب حتى ميدان الجيزة، ما تكلمنا كثيرا، لا شك أن حزنا ذاتيا كان يملأ قلبينا . كنت أحس شخصيا بأن حلمى بالمشروع الفلسفى أخذ يتلاشى، وأشعر بتهديد غامض لمستقبل ابنتى الوليدة، ولكنى أتذكر أننا ونحن نفترق قلنا معا شيئا واحدا، واتفقنا عليه بوضوح وحسم: سوف نغيب عن ساحة المعركة. ولكن لا ينبغى أن نغيب أبداً عن هذه الساحة التى نمضى نحوها، ساحة شعبنا، بلادنا، ساحة مصر كلها، سنواصل فيها الرسالة التى يؤمن بها كل منا»(٦)

***

أنا لا أدرى.. ماذا أفعل

لا أدرى عما أبحث

بل أتحدث، أتحدث

أتسول تأويلا

أنسج بالشعر بديلا (٧)

ويظل الشعر دوما ملجأه الأخيرة من الحيرة أو عدم الرغبة فى البوح الصريح.

لكنه لم يكن أبدا عصيا إزاء الحقيقة . تغلفه الحيرة، تلك الحيرة المشروعة دوما فى عالم الفكر، ثم يستقر، فيندفع حتى ولو كان قد استقر باتجاه النقيض.

هكذا كانت مصادفته الغريبة مع موضوعه الأثير «لم تكن المصادفة موضوعا لبحثى منذ البداية بل كان الموضوع شيئا غامضا يقف أمام قوى العارفة كأنه حائط كثيف معتم استشعر جلاله وإن لم أتبين له فى نفسى دلالة محددة».. «والحق أننى لم أكن «كانطيا» بل كنت «دون كيشوتيا» متطرفا، وإن لم أملك درعا من رياضة، أو معرفة علمية. على أنى انطلقت عبر الظلمة وطواحينها العلمية الدائرة بضمير لا أدعى أنه كان يستهدف المعرفة وحدها، فقد كنت مأزوما، أزمة تختلط فيها المفهومات الفكرية والقيم الاجتماعية والخلقية. وكنت أعتقد أن انطلاقى عبر الحائط الكثيف المعتم


البذرة
البذرة

هى سبيلى للخلاص.. ولكنى كنت منتسبا انتسابا كاملا إلى تيارات فكرية غير علمية، وكان هذا الانتساب الفكرى عقبة منهجية تردنى عن الاستبصار السليم بالبحث الذى استهدفه. كنت أتحرك بإرادة نيتشه وأتعرف بحدس برجسون وطفرته الحية، ولا أبصر فى الواقع غير لا معقول ما يرسون وهكذا جعلت من البحث، ومن «الدلالة» رحلة استبطانية، وجعلت من العقل إطارا محدودا قاصرا، ومن الحياة جبلا منصوبا فوق هاوية .. «وأحسست فى سذاجة وغرور لا حد لهما أن هذه مهمتى التاريخية . ومن ثم رحت أعد نفسى للرحلة الطويلة»(٨).

لكن مصادفات ما تقطع «المصادفة» وبحثه عنها وفيها. اكتشافه المنبهر للفكر الماركسى الأمر الذى دفعه دفعا إلى الانغماس فى غابة السياسة، ثم طرده المتعسف من الجامعة الأمر الذى أبعده ولو قليلا عن كهنوت التفرغ لعلم الفلسفة .

وكان الأمر بسيطا للغاية .

..«لقد بدأت هذا البحث (فى فلسفة المصادفة) غارقا حتى أذنى فى الفكر المثالى، هادفا لاتخاذ «المصادفة» معولا لتقويض الموضوعية العلمية، وهذا ما اعترفت به فى بداية البحث، أما ما لم اعترف به فهو أنى خلال البحث، بل فى مرحلة متقدمة منه التقيت بكتاب «المادية والنقد التجريبى» لمؤلفه لينين، الذى قادنى بدوره إلى كتاب «جدل الطبيعة» لانجلز، وكان هذا حدثا فكريا فى حياتى، قلب تصوراتى الفلسفية رأسا على عقب، فأمسكت بالمعول نفسه، ورحت أقوض به الفكر المثالى الذى كان يستغرقنى تماما، واقتضانى هذه سنوات أخرى أنسج فيها البحث منذ البداية على نول موضوعى جديد.. بل رحت أجدد كذلك حياتى الفكرية . وأبدأ مرحلة جديدة من الحياة»(٩)

وأصبح محمود العالم ماركسيا.. من باب بحثه فى «المصادفة».

انتقل من النقيض إلى.. النقيض عبر إعمال العقل ومواصلة البحث.

على أنه لم يتخلص أبدا من عشقه لموضوع «المصادفة».

بل قدمها ومن جديد.. وبفهم جديد، يليق بماركسيته.

«المصادفة واقعة موضوعية، تتميز بأنها قابلة للتغاير والتمايز والتشابك، وأنها محصلة لعوامل متداخلة متفاعلة . وموضوعيتها لا تتنافى مع الضرورة الموضوعية . فالضرورة الموضوعية ليست تحديدا ميكانيكيا، أو قابلية للرياضة الأقليدية، وإنما هى بدورها ما يتميز به الواقع المادى من عليه عوامليه مجالية»(١٠).

بل إنه يتشبث بقيمة المصادفة حتى عندما يخوض مؤخرا- وبعد أن أصبح ماركسيا عريقا- عوالم النقد الأدبى لروايات نجيب محفوظ. «لأول مرة فيما أعتقد يعترف نجيب محفوظ بالمصادفة اعترافا

جهريا باعتبارها عاملا أساسيا فى بناء مصائر أبطاله، وذلك على لسان كمال عندما يقول فى «قصر الشوق»: «المصادفة هى وحدها التى عرفتك بحقيقة ذلك الرجل، والمصادفة هى التى لعبت فى حياتك أخطر الأدوار»: ومن الواضح أن المصادفة التى يقصدها نجيب محفوظ هنا على لسان كمال هى الوقائع الموضوعية التى لا يدخل الفرد فى تدبيرها وتخطيطها ولكنها تدخل فى تشكيل حياته وعلاقاته بالآخرين و.. «المصادفة بهذا المعنى لا تعد خلخلة فى البناء الفنى لرواياته، وإنما هى عنصر من عناصر البناء نفسه سواء من الناحية المعمارية الشكلية أو من الناحية الفكرية»(١١).

هكذا نكشف عالم محمود العالم.

فهو إذ يعمل العقل والفكر ويقرر الانتقال من موقف لآخر، ينتقل محملا بالقديم محاولا إلباسه ثيابا جديدة تتلاءم مع الموقف الجديد. هكذا فعل بفلسفة المصادفة. وهكذا فعل بالتراث إذ تعلق بالجديد.. وهكذا فعل عندما التقى بماركسيته الحازمة مع الفكر الناصرى فى إطار التنظيم الطليعى، أو حتى قبل ذلك.

ولعله يفصح عن ذلك صريحا: «لتكن حياتنا احتفالا دائما بالجديد ونبضا متصلا بالجديد، ولن يعنى هذا أبدا انفصالا عن تراث، أو انقطاعا عن تاريخ، ذلك لأن الجديد هو بحق روح كل تراث، وروح كل تاريخ، بل الجديد هو روح الحياة نفسها، وسر شجرتها الدائمة الاخضرار والنضارة»(١٢)

وهو إذ يقترب من «السياسة» يأتى مغلفا بالتفلسف، بل ومتخذا لنفسه مبررات فلسفة ربما ليبرر لها ما فعل بها..

«قديما قال الفيلسوف الرومانى: الفضيلة هى فن إسعاد الذات بالعمل على إسعاد الغير. وحديثا تقول الحكمة النابعة من حياة الثوار جميعا: إنك لن تستطيع أن تغير ذاتك، وأن تجددها إلا بالعمل على تغيير الحياة وتجديدها فى مجتمعك وفى عصرك»(١٣) وأيضا.. «الغربة الحقيقية عن النفس هى الالتصاق بالنفس عن الناس. والوجود الحقيقى للنفس هو الرحلة إلى الناس بهم ولهم».. ثم «لم يعد العصر الذهبى للإنسان ماضيا قديما بل أصبح حلما نسعى به إلى التحقيق، أصبح رسالة.. ومعركة معا»(١٤).

ومضى الفيلسوف فى طريقه.. داس على الشوك الشائك.. ارتدى ثياب المناضل، قاتل من أجل العصر الذهبى للإنسان.. الحلم الذى أصبح رسالة ومعركة معا.

ولكن كيف يمكن لهذا المتمرد.. الفيلسوف.. الذى آلى على نفسه أن يخضع كل شىء للعقل، المثقف المتعدد المجالات، الناقد الأدبى الذى اعتاد على النقد والانتقاد، أن ينقاد إلى مواقف وآراء وقرارات صادرة من تنظيم ماركسى صغير- صغير حتى بالنسبة للمنظمات الأخرى التى كانت هى

أيضا صغيرة - اسمه «نواة الحزب الشيوعى المصرى»؟

لقد حاول وببساطة - وكما اعتاد دائما - أن يغلف جديدة بقديمة، أو قديمة بجديدة، وأن يصوغ القديم والجديد معا فى جدلية متفاعلة دوما.

فالدعوة التى يدعو إليها «ليست ببساطة إلا دعوة إلى تنمية الثقافة الثورية العربية باعتبارها امتداداً وتطويراً لأشرف ما فى تراثنا القومى العريق، وإلى التعجيل بثورة ثقافية جذرية، تعمق قدرة التحرير والاشتراكية والوحدة القومية، وتعيد بناء الإنسان العربى بناء حضاريا جديدا غير منقطع عن أشرف ما فى تراثه القديم، غير معزول عن حقائق مجتمعه المصرى».

ولعله كان يحاول أن يقنع نفسه إذ يخضعها بكل طموحاتها للالتزام الحزبى والفكرى والمذهبى: إذ يواصل قائلا: «إن القول بالدلالة الموضوعية والاجتماعية للأدب أو للثقافة عامة لا ينفى ذاتيته، ولا يحد من إبداعه، ولا يخنق جمالياته، وإن القول بالالتزام ليس أمراً بالإلزام، أو حجراً على الحرية، وإنما هو استبصار- بإنسانيته الثقافة ووعى بأصالتها الثورية».

بل هو يصد نفسه صدا عن أية محاولة للتمرد ويحذرها وبقسوة قائلا:«على أن أدرك أن الصراع حول هذه المفاهيم لن يتوقف أبداً، ذلك أنه يعبر عن صراع أعمق هو الصراع الطبقى الذى تدور أخطر معاركه فى مجال الفكر، فى مجال الأدب، فى مجال الفن، فى مجال الثقافة العامة»(١٥).

أرأيتم كيف حاول أن يروض نفسه، بل وكيف روضها فعلا.. فالصراع طبقى.. ومن يقف ضد فكرة الطبقة العاملة، يكون (..) بل لعله كان يبرر لنفسه أو يعزيها أو هما معا إذ يقول: «أين مأساة الفنان إذن فى المجتمع الرأسمالى؟ فى الفردية وفى الحرية نفسها. حقا أن المجتمع الرأسمالى يدعو إلى الحرية، ولكنه فى الوقت نفسه يمارس حريته فى تجارة الرقيق واستغلال العمال. حقا أنه يطلق العنان للفردية، لكنه يمزق الشخصية الإنسانية ويحطم الفردية، بما يفرضه من أنظمة تقوم على التخصيص الضيق، وبما يسود علاقاته من تنافس حاد ولا رحمة فيه، ولا مراعاة لإنسانية الإنسان.. ولم ينج الفنان من هذا المصير نفسه بل أصبح الفنان منتجاً لسلعته، وأصبح بدوره يخضع لقوانين المنافسة الرأسمالية، وراح يعانى الإحساس بالغربة»(١٦)

وفى إطار هذا التنظيم الضيق الحدود ومن خلاله بدأ يتطلع إلى الماركسيين الآخرين متحدثا مع نفسه ومع غيره عن ضرورة التوحد معهم. ولعله كرر لنفسه ولرفاقه وأكثر من مرة المثل العربى القائل: يتصارع الإخوان وهما مثل ركبتى بعير تقفان معا وتقعان معا».

وربما وجد نفسه هنا أيضا تبريرا ذا طابع فلسفى برغم أن المصلحة السياسية كانت واضحة ولا تحتاج إلى تبرير.. ويقول : «نحن لن نعرف حقيقة الأشياء بطول التصاقنا بها. ولن نعرف حقيقة

أنفسنا بطول إغراقنا فيها واستغلاقنا عليها، وسبيلنا الوحيد للرحلة داخل الأشياء وداخل أنفسنا هى الرحلة إلى الخارج.. خارج الأشياء، وخارج أنفسنا، بالنظرة الشاملة والتأمل المقارن، والخبرة المتحركة ثم.. «ينفتح وجودك على الآخرين وللآخرين، ينفتح وجودك على الناس وللناس.. هذه الرحلة هى سبيل كل المعرفة الآخرين فحسب، بل هي سبيلك الوحيد لمعرفة نفسك»(١٧)

وفى ١٩٥٤ كان أغلب الشيوعيين - قيادة وقواعد- فى السجون والمعتقلات. وكانوا يعانون من وطأة انقسامات وتشرذم، ويشتاقون إلى ما يوحدهم، ومن يوحدهم، وأقاموا فى سجن مصر ثم فى سجن القناطر (بعد انتقالهم إليه) لجنة للوحدة . ناقشت. حاورت، اتفقت. اختلفت. ثم توصلت إلى تفاهم عام، لكن ما قيمة أن يتفق السجناء، بينما الطلقاء على حالهم؟

لكن الحظ الحسن (وربما المصادفة بمنطق محمود العالم) جعل فى الخارج على رأس تنظيم حدتو شهدى عطية الشافعى، وعلى رأس تنظيم النواه محمود العالم، والتقى الشابان لعلهما تناقشا فى الفلسفة والثقافة بأكثر مما تناقشا فى الخلافات الصغيرة، وحملا على عاتقهما عبء التوحيد الفعلى.. وتنفيذ هذه الثقافات الحالة التى تمت فى زنازين سجن القناطر.

وإذا كان شهدى قد فعلها متجاوبا مع إجماع تنظيمه (حدتو) فقد فعلها محمودالعالم متحديا رأى قائد ومؤسس تنظيمه (النواه).. لكنه فعلها مسطرا لنفسه عملا ايجابيا، ودورا حاسما فيما بعد.

وتأسس الحزب الشيوعى المصرى الموحد. وتواصل توحيد الشيوعيين ولعب محمود العالم دوراً مهما فى ذلك، واكتسى فى ذلك بمرونة عالية، وقدرة على ايجاد المشترك الذى يستحث الجميع على التوحد، وحقق فى ذلك ما أراد.

وأصبح واحدا من أبرز قيادة الحزب الشيوعى المصرى، الذى لم يعد بحاجة إلى أن يضيف إلى اسمه صفة الموحد أو المتحد فقط أصبح «الوحيد» دونما حاجة إلى الوصف بذلك.

وفى هذه الأيام تغلب السياسى على كل ما عداه وانزوت الفلسفة لتفسح مجالا للسياسى المتقد حماسا وإن بقيت كل الكتابات والأفكار مغموسة بالعطر الفلسفى.

وكان المطلوب فى هذا الوقت (١٩٥٥- ١٩٥٨) البحث عن صيغة يمكن أن توفق بين تأييد عبد الناصر الزعيم والقائد لمعركة العداء للاستعمار والصهيونية والرجعية، وبين التمسك بالمواقف المخالفة لرأى زعيم لا يعرف ولا يقبل الاختلاف. ونجح محمود العالم أكثرمن غيره فى ايجاد صياغات متوازنة، لتوازنات كانت- على الأقل من الناحية النظرية - صعبة التحقق.

وفى هذه الأيام كانت «الناصرية» تندفع بكامل قواها باتجاه «القومية العربية» كفكرة وكسياسة وكمصير. وتوقف الماركسيون حائرين. فالماركسية تمتلك مفهوما محددا للقومية يقول بأن السوق

الاقتصادى المشترك هو الأساس فى دعوة القومية، ولا سوق عربى مشترك، إذن لا قومية عربية .
ويتحتم البحث عن نقطة توازن،

فالشيوعيون يرون أمامهم جماهير عربية هائلة تندفع تحت رايات القومية ، بينما أفكارهم تقف حاجزا بينهم وبينها، ويكلف المكتب السياسى للحزب الرفيق فريد (محمود العالم) بإعداد تقرير عن الموقف من القومية العربية ، وكما اعتاد أيام الشباب تزامل مع عبد العظيم أنيس - الرفيق سيد فى إعداد تقرير حاولا أن يجدا فيه مخرجا ،

١ - أن القومية العربية هى حصيلة تاريخ مشترك لجماعة من الناس عاشوا وتآلفوا وناضلوا معا مئات السنين،

٢ - القومية العربية لها لغتها الواحدة التى تحمل تراثها، وخلاصة خبراتها التاريخية .

٣ - القومية العربية تشترك فى رقعة واحدة من الأرض مهما اختلفت وتعددت مظاهرها الجغرافية،

٤ - القومية العربية لا تشترك فى حياة اقتصادية واحدة (هنا يكون الجرح الماركسى موجعا) لكن هذه المشكلة ليست عائقا أمام وجود القومية العربية لأنه من الواضح أن هذه الحقيقة مرتبطة تماما بأن دولا استعمارية سيطرت على مقدرات وإمكانات وثروات أجزاء من الوطن العربى.. ولقد كانت السوق العربية المشتركة موجودة فى الماضى قبل الاحتلال الغربى بشكل أو بآخر، وعمل الاستعمار على تحطيم هذه السوق بوعى، والقضاء على تكامل الإنتاج فى الوطن العربى، ومع ذلك فأسس التكامل فى الإنتاج ماتزال قائمة، وإن متناثرة تقوم بينها الحدود المفتعلة وفى محاولة للتغلب على رفض الفكرة القومية يواصل التقرير «ومهما كانت الفوارق السطحية التى تبدو لنا هنا فى مصر مقنعة للبعض منا بأننا فى نهاية الأمر مختلفون نفسيا عن بقية العرب إلا أن هذه النظرة ليست إلا بقايا الانعزالية فى مصر إزاء القومية العربية» ثم محاولة أخرى للإغراء «أن القومية العربية فى جوهرها حركة شعبية نضالية معادية للاستعمار، فالاستعمار هو الذى أقام الحدود والحواجز فى وجه هذه القومية .. وهى بالضرورة حركة تقدمية من الناحية الاجتماعية »(١٨)

وبرغم هذا الجهد من جانب الشيوعيين فى التوافق مع عبد الناصر.. إلا أن مبدأ الاختلاف لم يكن مقبولا خاصة أنه لمس الجرح الناصرى الحساس- «الديمقراطية » وبدأت نذر الصدام من جديد فى نهايات عام ١٩٥٨،

ولأن محمود العالم كان واحداً من أبرز القادة فقد جرت المحاولة الأخيرة للتطويع معه،

ودعى لمقابلة أنور السادات (نائب الرئيس والأمين العام للاتحاد القومى): «تمت المقابلة من خلال

د. يوسف إدريس بينى ممثلا للمكتب السياسى للحزب، وبين أنور السادات فى منزله بالهرم فى أكتوبر ١٩٥٨، استمرت المقابلة من العاشرة مساء حتى الرابعة صباحا، وكانت جادة وجافة، دعا فيها أنور السادات إلى حل الحزب ودخول الاتحاد القومى كأفراد، وقلت له إننا على استعداد للتعاون بشكل تنظيمى داخل الاتحاد القومى محتفظين بمنبرنا المستقل.. وبعدها بيومين تم اعتقال عدد محدود من الرفاق فطلبت مقابلة السادات ولكنه لم يقابلنى»(١٩)

وفى أول إشراقات عام ١٩٥٩ يطرق الجديد الشديد.. ويعتقل مئات ثم آلاف من الشيوعيين ويكون محمود العالم معهم هذه المرة. وتكون محنة لا مجال للحديث عنها هنا تقبلها الشيوعيون صامدين.

لن نتحدث عن السجن والتعذيب والمحاكمات العسكرية فقط سنورد أبياتا من شعر قالها محمود العالم.

ما أكثر ما سقط رفيق
ما ارتد رفيق
ما انسد طريق
ما اتقد حريق
وانطفأ بريق
والأغنية مازالت تمضى، تصعد، تمتد
تبرق ترعد
فى قلب الليل الممتد»(٢٠)
ويمتد الليل حتى ابريل ١٩٦٤

***

ولعله من الضرورى الآن.. أن نتوقف لنتحدث عن أمرين أساسيين يشكلان جزءا مهما من ملامح صورة السياسى.. فى محمود العالم.

- الموقف من التجربة السوفيتية .
- الموقف من التجربة الناصرية حال تحالفه معها.

وفيما يتعلق بالتجربة السوفيتية كان محمود العالم متمسكا بما كان الجميع يعتقد أنه الثوابت الثابتة التى لا تكون الماركسية بدونها.

..«أن الماركسية تؤكد منذ البداية أن الديمقراطية ليست مفهوما متعاليا. فليس ثمة ما يسمى بالديمقراطية المطلقة، أو بمجرد الديمقراطية . فكل ديمقراطية هى ديمقراطية طبقة من الطبقات أو

مجموعة من الطبقات المتحالفة ٠ وكل ديمقراطية هى بالضرورة ذات طابع مزدوج، أنها ديمقراطية لهذه الطبقة أو تلك الطبقات، وهى فى الوقت نفسه دكتاتورية ضد طبقة أو طبقات أخرى»(٢١)

هذا عن الديمقراطية، فماذا عن مسألة الحزب الواحد؟: «الحقيقة أن الحزب الواحد المسيطر فى الاتحاد السوفيتى لم يكن جوهر التطبيق الاشتراكى، ولم يكن اختيارا متعسفا من جانب البعض، بل كان ضرورة أملتها المواقف المعادية للأحزاب البرجوازية الصغيرة فى مواجهة الثورة السوفيتية ٠ أن الثورة الاشتراكية تحتم الحزب الطليعى الذى يمثل الطبقة العامة فكراً ومصلحة، والذى يقودها لتحقيق أهدافها التاريخية، ولكن هذا لا يتناقض مع إمكان التحالف مع أحزاب أخرى لتحقيق هذه الأهداف٠ والحزب الواحد فى التجربة السوفيتية كان ضرورة موضوعية خاصة بهذه التجربة »(٢٢)

ولعلنا نحن الماركسيين كنا نعجب أيما إعجاب به وهو يؤكد «إن إنسانا جديدا ينشأ فى البلاد الاشتراكية لا على أخلاق الصدق والحب والأمانة والعمل والحرية وغيرها من القيم التقليدية فحسب، بل ينشأ كذلك عليك راهية العدوان والاستغلال العنصرى والجنسى والطبقى، وينشأ على محبة السلام والمساواة والإخاء البشرى٠ أن مجال القيم الأخلاقية يتسع ويتعمق فى التجربة الاشتراكية »(٢٣)

ولعلنا أعجبنا بتبريره الأدبى الصنعة والصياغة لسور برلين: أحسست به جداراً زجاجيا يحمى باقة من الزهور٠٠ يحمى الرابطة الإنسانية التى لفحنى دفؤها»(٢٤)

وحتى عندما يلتقى بفتاة موسكوفية تقدم نفسها له قائلة : أنا مسافرة بلا حقائب أيديولوجية، أعيش فى هذا المجتمع دون أن أنخرط فى عقيدته٠٠ وعندما تتهكم على هذا التعلق الصوفى الصارخ بلينين، يعلق هو قائلا «لا أعرف، قد تكون هناك بعض مغالاة مظهرية فى الاحتفاء والاحتفال بلينين، على أن لينين ليس مجرد شخص٠ وإنما هو فكر»(٢٥)

ومحمود العالم لم يستمتع فقط بمواقف كهذه، لكنه استمتع أيضا برفضه الحاد للمجتمع الرأسمالى٠٠ فعندما يزور أوروبا الغربية يقول «وقد يغلب على هذه الرحلة إرادة الحكم و التقييم، بل والمحاكمة أحيانا، أكثر مما يغلب عليها الوصف المحايد والتلقى السلبى، بل اعترف صراحة أنها رحلة تتحرك من موقف ومن رؤية أعترف أنها تتميز بعدم الحياد، تتميز بالانحياز، وأنا أؤمن بأنه لا شىء محايد»(٢٦)٠

لكنه لم ينظر أبدا للماركسية باعتبارها شيئا و افدا٠ و«الماركسية ليست فكرا دخيلا علينا، أو مجرد زى عصرى مستورد للتباهى الفكرى أو المزايدة الثورية، أنها فى الحقيقة امتداد خلاق لأشرف ما فى تراثنا العربى الإسلامى من قيم علمية تجد إرهاصاتها الفكرية الأولى عند ابن خلدون وابن

القيم وجابر بن حيان وابن رشد وعشرات غيرهم. كما تجد إرهاصاتها النضالية الأولى فى كثير من الحركات التقدمية الجماهيرية فى تاريخ أمتنا العربية، والماركسية كذلك هى خلاصة فكرية لنضال البشرية كلها من أجل الحرية والرخاء والسعادة»(٢٧)

ومن هنا كان تمسكه بالدفاع عنها تمسكا بالدفاع عن تراث عربى أصيل، وعن البشرية ككل.

وهو أيضا ينظر إليها- ومنذ الزمان القديم- نظرة عقلانية علمية «الماركسية ليست وصفة جاهزة نهائية، بل هى منهج جدلى خلاق متجدد ملتحم بحركة الجماهير البشرية فى واقعها العام والخاص، فى واقعها الاجتماعى والطبيعى»(٢٨)

وهو أبدا لم يخدع نفسه أو يخدعنا إزاء واقع الماركسيين العرب.. «لست أنكر أن الماركسية فى التطبيق العربى خلال سنوات طويلة قد تورطت فى كثير من الأخطاء، ولعل المصدر الرئيسى لهذه الأخطاء هو استخدامها كقوالب جامدة، جاهزة، ونقل بعض خبراتها التطبيقية نقلا آليا، خرجا عن حقيقتها كمنهج للدراسة العينية المحددة، للواقع العينى المحدد، واستلهام هذه الدراسة واختبارها وتنميتها بالنضال الجماهيرى «ثم..» والغريب أنه برغم الرحلة الطويلة التى قطعتها الماركسية فى حياة تاريخنا العربى الحديث لا نكاد نجد دراسة ماركسية شاملة معمقة لواقعنا الاقتصادى أو الاجتماعى أو السياسى أو الثقافى. ما أكثر التحليلات المرحلية التى تتخذ طابع الاستراتيجية البعيدة دون سند من تحليل علمى تفصيلى دقيق شامل، وما أكثر ما يطغى على كثير من التحليلات الماركسية طابع التأمل التجريدى، لا طابع الدراسة العينية الدقيقة. بل ما أكثر من استلهموا بعض نصوص أو فصول من الماركسية ليجعلوا منها تكأة لسلوك مغامر أو فوضوى، ولعلى أشير بهذا بوجه خاص إلى بعض قادة فصائل المقاومة الفلسطينية وبعض مفكريها وكتابها» (٢٩)

فقط نتذكر أن هذه الكلمات كتبت عام١٩٧٢.

لكن محمود العالم لم يكن راضيا عما يجرى، بل لعله كان يستشعر الزلزال قبل أن يقع بزمن طويل.

ولنقرأ معا بعض أسطر من هذا التنبؤ الحزين الذى سبقنا إليه جميعا.. فى عام ١٩٦٥ «لا شىء أصلى من أجله مثلما اتطلع وأصلى لروح الثورة، روح الثورة فى الإنسان، روح الثورة فى العصر، روح الثورة فى العالم أجمع.

إن رايات الحق والفضيلة والتقدم تكاد تتمزق حزينة بين الأيدى الصديقة، قبل أن تتمزق بين الأيدى الباغضة الكارهة .

أن روح الثورة فى الأدب، فى الفن، فى الفكر، فى الحياة كلها تتلوى تحت رماد متراكم.

لا أقول أن روح الثورة فى العالم تحتضر، ولكن أحس أن روح الثورة فى العالم مشتتة، مفتتة، ضائعة، حزينة»٠

ثم يمضى ليعزف على ذات الوتر الحزين «أغلب ما تقرأ من كتب٠ أكثر من تقابل من أصدقاء، من هذا الركن القصى فى العالم، أو هذا الركن القريب، تطل منهم روح الانتظار، والترقب، والغربة، إن لم تطل منهم روح اليأس من الثورة، روح العكوف على العابر الجزئى من اهتمامات الحياة اليومية »٠

وقد تحققت الأحلام ولكنها عندما تحققت اصطبغت بلون التراب الداكن، ولم يعد أصحابها يتحدثون بلغة الحلم والبطولة، وإنما بلغة الأرقام والتجارة، بل اختلف الحالمون الثوار وشهروا الأسلحة فى وجه بعضهم البعض٠٠ واحسرتاه» (٣٠)٠

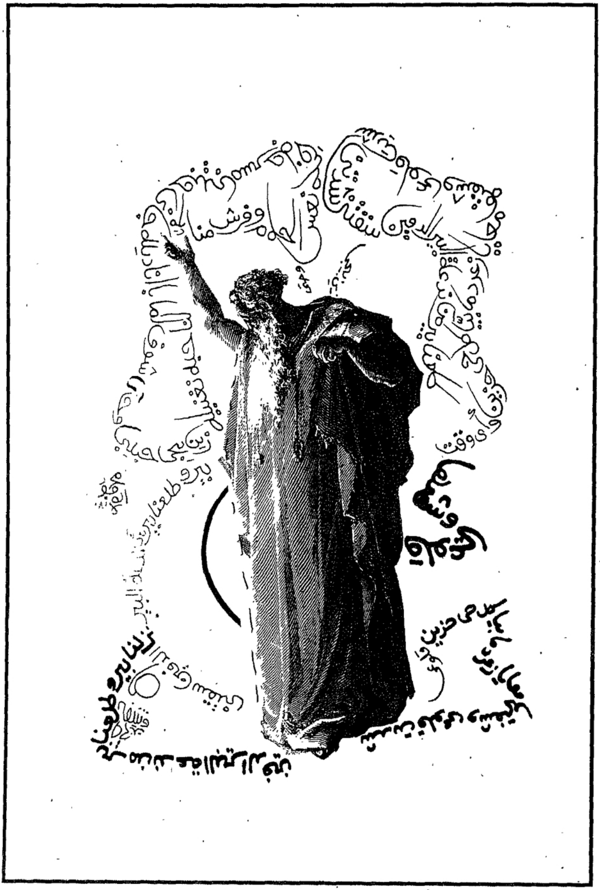
ثم نأتى إلى تجربته مع النظام الناصرى٠

الأفراج، حل الحزب، الانضمام الجماعى أو شبه الجماعى للاتحاد الاشتراكى والتنظيم الطليعى٠ كانت هذه جميعا سمات مشتركة بين الجميع تقريبا٠ لكن محمود العالم وصل إلى قمة التنظيم الطليعى الذى كان واحدا من أهم أدوات الحكم٠٠ فيما تسرب الاخرون مللا، أو أبعدوا استثقالا لظلم، أو استخفافا بشأنهم٠

ومن هنا تكون تجربة محمود العالم فى التحالف مع الناصريين تجربة فردية أو انفرادية ٠ ولقد جر عليه ذلك كثيرا من الملاحظات وربما التقولات، لكن ما كان يحميه أنه كان متسقا بل ومنفذا للخط العام الذى اختطته الحركة الشيوعية لنفسها فى ذلك الحين، وأن صعوده يعتبر تميزا٠٠ وليس تحيزا للناصرية ٠

لكن محمود العالم الخارج لتوه من سجن طويل، كان ككل الشيوعيين منبهرا بما يجرى حوله٠ فعبد الناصر فى قمة الصعود السياسى والجماهيرى، والميثاق الوطنى اعتبر من جانب الكثيرين وثيقة تقدمية تنحاز إلى الاشتراكية العلمية ٠

ويجسد محمود العالم انبهاره متحدثا عن الميثاق «بهذا المعنى يصبح الميثاق ظاهرة تاريخية جديدة، هى حصيلة الواقع الثورى العربى، وخلاصة خبراته الناضجة «ثم٠٠» نجد فيه تحليلا علميا رصينا للثورة العربية، والعوامل المتصارعة داخلها، واستخلاصا للدروس الموضوعية من نكساتها وانتصاراتها، ثم نجد ارتفاعا بمفهومها لديمقراطية إلى مستوى جديد من الواقعية والموضوعية يخلصها من الضباب الليبرالى الشكلى، ويجعلها تعبيرا صادقا عن الواقع الاجتماعى، وأداة فى يد الجماهير الشعبية من أجل السيطرة على هذا الواقع وتوجيهه لمصلحتنا «ثم٠٠» وأكاد أقول أن الميثاق تاريخ جديد للحياة، وتاريخ جديد للفكرة فى بلادنا، بل فى الوطن العربى كله»(٣١)



بل هو يقول إن «الديمقراطية فى الميثاق ليست واجهات دستورية فارغة وإنما هى حركة موضوعية تاريخية للجماهير تؤكد سيادتها، وتضع السلطة كلها فى يدها، وتكرسها لتحقيق أهدافها، إنها ديمقراطية اجتماعية سياسية، وديمقراطية فكرية كذلك»(٣٢)

إن ما رفض عام ١٩٥٨ وكان سببا للسجن الطويل يقبل الآن، وتقبل معه حتى فكرة الحزب الواحد.. فالتعددية الحزبية التى يأخذ بها المجتمع الرأسمالى «قد لا تصلح تعبيراً عن الحرية فى مجتمع اشتراكى، ذابت فيه الطبقات إلى شعب عامل موحد الإرادة والمصلحة أو فى طريقه إلى هذا. بل قد تكون الدعوة إلى تعدد الأحزاب وتنظيم المعارضة دعوة فى الحقيقة إلى إعادة إحياء الطبقات المصفاة وتسليحها تسليحا تنظيميا وسياسيا، تمهيدا لاحيائها اقتصاديا. وهكذا تصبح هذه الدعوة دعوة الثورة المضادة، دعوة مناقضة للحرية»(٣٣).

ولعل من حق محمود العالم علينا أن نقرر أن هذه القناعات كانت قناعات المناخ العام للماركسيين المصريين لكنه مثل عدد قليل من القادة كتب فاكتسب القدرة على أن يضع أفكاره على محك الانتقاد عندما آن أوانه.

لكن حماس محمود العالم للتجربة الناصرية دفعه للتصادم مع بعض أصدقاء الأمس.. فكانت واقعة «الفتى مهران» وعبدالرحمن الشرقاوى. فإذ كانت المسرحية تتألق على خشبة المسرح، وجه محمود العالم نقدا لاذعا للإيحاءات والرمز. فالمسرحية تنتقد وبشدة إرسال قوات مصرية لليمن.. وتنتقد أيضا من قرروا حل الحزب والانضمام للاتحاد الاشتراكى رغم أن الشرقاوى نفسه كان قد انسحب من أى عمل ماركسى أثناء وجود رفاقه فى السجون.. وانضم هو نفسه للاتحاد الاشتراكى.

ويتوقف تحديدا أمام الانتقاد لحل مجموعات الفتوة (أى الحزب). والانضمام إلى الحاكم. فيشعر وكأن الكلمات موجهة ضده وضد رفاقه فيكتب : «أن المسرحية تغمز وتلمز بهؤلاء الذين يصفون جماعات الفتوة ليندمجوا مع جيش الأمير، والمسرحية بهذا توحى بعض الإيحاءات التى تبذر بذور التشكك والريبة فى اللقاء الثورى الذى يتم فى بلادنا بين مختلف القوى الاجتماعية المؤمنة بالتقدم والاشتراكية. وهو لقاء ثورى جاد تحت راية المبادئ لا يفضى إلى تصفية للثوار، بل إلى توحيد لحركة الثورة كلها»(٣٤).

.. وعندما يحتج عليه الكثير من رفاق الأمس، ليس لأن فهمه للرمز كان خاطئاً، وإنما لأن الرمز يأتى فى ظل بطش بأى خصوم، ولأن جهاز الحكم لا يغفر ولا يتقبل الغفران، الأمر الذى أفزع الشرقاوى فزعا منحه تعاطف الكثيرين.. فإنه يرد عليهم بمقال حاسم «الصدق فوق الصداقات»

ويسأل ويجيب:

«هل ندمت على ما كتبت٠٠لا

هل أدركت خطأ فيما قلت٠٠لا»(٣٥)

لكنه هو نفسه يشعر بالمأزق٠ فهو فى قمة التنظيم الطليعى٠ وهو يتولى مسئوليات مهمة، ومع ذلك لا يستطيع أن يقول ما يريد، أو حتى بعض ما يريد فهو إذ يكتب مقالاً ينتقد فيه وبشدة الاتحاد الاشتراكى تصادره أخبار اليوم رغم موقعه المهم٠٠فيلجأ إلى الشعر٠٠ ليقول رمزا بعضا مما يؤرق ضميره الثورى٠

«زشعر أن جدار الصمت بقلبى ينهار

لكن لا أعرف كيف أقول

يا قلبى البائس لا تحفل

يا قلبى العانس لا تجفل

لا تأبه بهموم الشمس

همك أكبر

خض وتفجر

وتجبر

لا تأبه بالنجم اللماح خذلتك نجومك ياملاح

سر وأرفع رايتك السوداء

وأرفع مجدافك للأنواء

قد أصبح ملاحك قرصان

افتقد النجمة والشطآن»(٣٦)

ترى من هو القرصان هنا؟

وهو يعزى نفسه أو يعذبها٠ إذ يصب الغضب الغاضب على الشعارات الرنانة المتعالية فى الزمن الناصرى٠٠

يا ويلى من تعبير يتعالى

لكن لا يحسن أن يتجسد أفعالا

لا يمكن أن يمسح فى الليل دموعا

لا يملك أن يطعم طفلا يتضور جوعا

لا يملك أن يرفع رأسا يتمرغ فى الأوحال

لا يملك أن ينسج رغبة

فردوس مجبة

للمشتاقين، المحرومين، المقهورين .

لا يملك أن يملك

لا يملك أن يتحرك ويحرك»(٣٧)

٠٠ وهو يستشعر الغربة وسط هؤلاء الغرباء، ويحن حنينا موجعا لحزبه القديم ورفاقه القدامى

«لكن يا ملكوت الصمت

لا أملك أن أركب للشمس

لا أملك أن أركب

أنا أمشى فى ملكوتك وحدى

أتمنى٠٠ أتأمل

أحلم٠٠ أتكلم

لكنى لا أملك

لا أملك أن أملك

ذلك أنى وحدى»

***

ويأتى ١٥ مايو، بما حمله من تداعيات ويكتب: «أن الأنظمة التقدمية العربية لم تعد تلهم الوجدان العربى- كما كانت تلهم من قبل- نموذجا جديدا لمجتمع عربى، لقد خفت بريق التطبيقات الاشتراكية سواء من الناحية الاقتصادية أو السياسية، أو الناحية الديمقراطية، فلم تستطع حتى اليوم أن تقود معركة التحرير الوطنى للأرض العربية المحتلة قيادة متصاعدة مظفرة، وأن تواجه الاحتلال الإسرائيلى بحماس واقتدار، لم تستطع أن تحقق تنمية اقتصادية معجلة تقيم بها أساسا للتغيير الاقتصادى الجذرى، وتقضى بها على التخلف الاجتماعى، ولم تستطع أن تحقق تنمية ديمقراطية تتيح للجماهير مشاركة ايجابية فعالة فى التغيير والتنوير الاجتماعى»(٣٨) لكن نصيبه من ١٥ مايو يكون شديد القسوة ٠ يسجن، يحاكم بتهمة الخيانة العظمى، يفصل من عمله، لكنه يواصل٠٠ ينطلق إلى باريس لتتواصل معارك الدفاع عن الديمقراطية، وعروبة مصر٠

ومع انحدار التجربة الساداتية يتجدد شباب الفيلسوف، وتعود أزهار الثورى للتفتح.
وينطلق محمود أمين العالم من جديد.. وكأنه لم يزل بعد شابا ليخوض تجربة الثورة المتجددة .. والفعل الثورى المتجدد.

الهوامش

(١) محمود أمين العالم - مقال - التكوين مجلة الهلال- مارس ١٩٩٣.

(٢) المرجع السابق.

(٣) المرجع السابق

(٤) محمود أمين العالم - مقال - الهلال- مايو ١٩٩٣.

(٥) محمود العالم - حوار - أدب ونقد- أكتوبر ١٩٩٢.

(٦) الهلال - مايو ١٩٩٣ - المرجع السابق.

(٧) محمود أمين العالم - أغنية الإنسان- ديوان شعر -كتاب الجمهورية- ابريل ١٩٧٠.

(٨) محمود أمين العالم - فلسفة المصادفة- دار المعارف (د.ت) يلاحظ أن التمهيد الذى يسبق المتن مؤرخ ١٩٦٩.

(٩) المرجع السابق.

(١٠) المرجع السابق- ص٣١٨

(١١) محمود أمين العالم- تأملات فى عالم نجيب محفوظ- الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر- (١٩٧) ص٦٦.

(١٢) محمود أمين العالم - الرحلة إلى الآخرين - كتاب روزاليوسف (١٩٧٤) ص١٩.

(١٣) المرجع السابق ص٧.

(١٤) المرجع السابق ص١٣.

(١٥) محمود أمين العالم- الثقافة والثورة - دار الآداب، بيروت - ١٩٧٠ ص٧.

(١٦) المرجع السابق - ص ٣١٦.

(١٧) محمود أمين العالم-الرحلة إلى الآخرين - المرجع السابق ص٦.

(١٨) مفهوم القومية العربية بقلم الرفيقين فريد وسيد مطبوع بالرونيو مكتوب على الآلة الكاتبة مزيل باسم الحزب الشيوعى المصرى (نسخة أصلية).

(١٩) أحمد حمروش - شهر يوليو- المؤسسة العربية للنشر- بيروت- ١٩٧٧-.محضر نقاش مع محمود أمين العالم ص٤٥٥٠

(٢٠) محمود أمين العالم- أغنية الإنسان- المرجع السابق ص١٣٨٠

(٢١) محمود أمين العالم -الديمقراطية والماركسية - مقال -الهلال-يونيو ١٩٦٥٠

(٢٢) محمود أمين العالم- ماركيوز أو فلسفة الطريق المسدود- دار الآداب -بيروت - ١٩٧٢ - ص١٠٣؛

(٢٣) المرجع السابق - ص١١٩٠

(٢٤) محمود أمين العالم- البحث عن أوربا - المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت- ص -١٩٧٥ ص١١٥٠

(٢٥) المرجع السابق ص ١٤٧٠

(٢٦) المرجع السابق ص٥٠

(٢٧) محمود أمين العالم - ماركيوز- المرجع السابق- ص١٦٠

(٢٨) المرجع السابق٠

(٢٩) المرجع السابق ص ١٥٠

(٣٠) محمود أمين العالم - مقال - المصور ٣١ ديسمبر ١٩٦٥٠

(٣١) محمود أمين العالم- معارك فكرية - دار الهلال ص ١٦٣٠

(٣٢) المرجع السابق ص ١٦٩٠

(٣٣) المرجع السابق ص ٢٠٩٠

(٣٤) محمود أمين العالم -مقال - المصور ٢١-١-١٩٦٦٠

(٣٥) محود أمين العالم- الوجه والقناع- دار الآداب -بيروت - ١٩٧٣ ص٢٨٠

(٣٦) محمود أمين العالم- أغنية الإنسان- المرجع السابق ص٢٥٠

(٣٧) المرجع السابق ص ٣٣٠

(٣٨) محمود أمين العالم- ماركيوز-المرجع السابق ص١٨٠٠

ملف

«فى الثقافة المصرية» وكتابة التأسيس

د. محمد حافظ دياب

كيف السبيل إلى قراءة كاشفة لكتاب (فى الثقافة المصرية) بعد مضى أكثر من نصف قرن على ظهوره؟

ذلك أن أى حديث عنه الآن لا يمكن أن يكون مثيلا لما قدم حوله قبلا وهو ما نبّه إليه مؤلفاه (محمود أمين العالم، وعبدالعظيم أنيس) حين عقّبا عليه عام ١٩٨٩ مذكرين أنه بمثابة تعبير نظرى عن واقع أدبى كان قائما آنذاك (١).

على أننى قد أخالف تواضعهما إذا لم نغفل أن هذا العمل لم يتوقف عند مقاربة الشأن الأدبى بل مثل مسعى نقديا اجتماعيا وسياسيا كذلك حين طال الثقافة المصرية في مجملها والتعبير الأدبى إحدى صياغاتها إلى الدرجة التى يجوز معها القول أنه بدا حال ظهوره كمحاولة لتصويب ورفد ما أطلق عليه «الأهداف الستة» لثورة يوليو ١٩٥٢ فى مجال الثقافة الذى أغفلته هذه الأهداف.

والأمر هنا يتعلق بنهج الذرائعية Pragmatism الذى اتخذته هذه الثورة بما أدى إلى عدم التفاتها المبكر إلى الثقافة كإطار مرجعى وناقد يومى لتحقيق أهدافها بسبب من طبيعتها العسكرية التى انطلقت من النظرة إلى المواطن من موقع المتلقى لأهدافها ومن ثم ركن الاهتمام بالمسألة الثقافية على تخوم «العمران».

السياق:

هى فرصة على كل حال أن نبادئ باستراق النظر إلى هذا الكتاب عبر موضعته فى إطار سياقه الذى تميز بالكفاح الاجتماعى والتحرر الوطنى والانفتاح على الفكر الاشتراكى بما قد يسمح

باستبصار توجهاته.

وقد تلازم هذا السياق مع محاولة الولايات المتحدة وريثة النظام الرأسمالي العمل على الانتقال من السيطرة إلى الهيمنة أي التزحزح إلى شكل آخر «كفؤ» من الأيديولوجيا الاستعمارية التي تبرر عملية السيطرة وتطبقها بتعبير أنطونيو جرامش A.Gramsci(٢).

فعقب الحرب العالمية الثانية بدأت الولايات المتحدة بالتسلل إلى المنطقة العربية والتركيز على مجال الفعل الثقافي بواسطة إنشاء الجمعيات والإرساليات ومعاهد التعليم والدوريات والمؤسسات البحثية ودور النشر جنبا مع أفلام هوليوود وموسيقى الجاز والأطعمة المجمدة ومشروب الكوكاكولا.

وعبر هذا التوجه ظهرت لدينا مجلة «المختار» ذات الحجم الصغير والثمن الرخيص والطباعة الجيدة ومثلت الترجمة العربية للدورية الأمريكية Readers Digest (الأكل المهضوم للقارئ) وصدرت عن دار أخبار اليوم ورد اسمها ضمن الدوريات التي ساعدت المخابرات المركزية الأمريكية (CIA) على نشرها.

وقد لعبت هذه المجلة دورا ملحوظا في تهميش وعي القارئ المصري حيث بلفت النظر في القيم التي روجت لها أمران: أن النجاح مرهون بلعبة الحظ والمصادفة وأن العدل الاجتماعي معلق على أريحية السادة وكرم المستعدين للتبرع والإحسان.

كذلك باشرت «مؤسسة فرانكلين» نشاطها منذ عام ١٩٥٣ في مرحلة تنامي اليقظة القومية ومواجهة مصر لمحاولات الاحتواء وضمها إلى مناطق النفوذ (٣).

ويمكن استبانة هذا السياق بالأدق عبر الشأن الأدبي مع تباين المواقف حول كيفية التعامل مع النص الأدبي الذي شهد ملاحاة ممتدة بين اتجاهين أساسيين: أولهما يتعلق برؤية هذا النص كنسق تعبيري مغلق وكوحدة من العلاقات والخصائص البلاغية المستقلة بذاتها بصرف النظر عن ارتباطها أو إيحائها بأية معطيات خارجها ومن ثم فإن تصديه لدراسة النص يتم عبر مستوياته اللغوية والأسلوبية وحسب بهدف تحديد قيم ومعايير أدبية خالصة يسند إليها ما ينتهي به من أحكام عبر محتواها الأدبي أو طبقا لما دعاه رومان جاكوبسون R.jakobson بالأدبية Litterarite والتي تركز على تعيين خصوصية النص الجمالية (٤).

واستندت حجة أصحاب هذا الاتجاه من الشكلانيين والبنيويين إلى خشية عدم الحفاظ على هذه الخصوصية حال توسل العلاقة بأية معطيات اجتماعية أو تاريخية قد يجد نفسه معها مبعدا إلى محيط «هامشي» يختلط فيه ما هو أدبي مع ظواهر من طبيعة أخرى.

ويجد هذا الاتجاه مرجعيته لدينا فى كتابات الناقدة اللبنانية روز غريب باعتباره: «نقداً مبنياً على أصول الاستاطيقى أو علم الجمال يعنى بدراسة الأثر الفنى من حيث مزاياه الذاتية ومواطن الحسن فيه بقطع النظر عن البيئة والعصر والتاريخ وعلاقة هذا الأثر بشخصية صاحبه» (٥).

وقريبا من هذا الاتجاه أو بالحرىّ على ضفافه برزت محاولة لاستيعاب منهج التحليل النفسى ومبادئ الفرويدية ركزت على علاقة النص بلا وعى المبدع ورغباته المكبوتة ومخاوفه وحالاته النفسية وعاينت النتاج الأدبى كمعرفة ذاتية لا واعية بما يشى بعدم خضوعه لغير المكونات الذاتية الشخصية للمبدع ومن ثم إغفال انتماء هذا النتاج إلى تاريخية اجتماعية وإن زادت عليه فى أحيان بالتعويل على شخصية هذا المبدع والتعريف ببيئته امتياحا من أفكار الناقد الفرنسى جوستاف لانسون j.Lanson حول «الرجل وعمله» LHomme et son Oeunre التى نقلها أحمد ضيف منذ عشرينيات القرن الماضى.

أما الاتجاه الآخر فيتحرك نحو دراسة النص الأدبى باعتباره نسقا تعبيريا منفتحا على مجمل الظروف التى تسهم فى صوغ خصوصيته وهو ما يعنى تأكيد إمكانات فهمه لا بالاعتماد على منطق تطوره الداخلى وإنما بردّه إلى الشرط الاجتماعى الذى ظهر فيه خلال فترة تاريخية محددة.

وقد مثّل هذا الاتجاه إحدى المسائل التى فرضت نفسها فى تراث الدرس النقدى بدءا من نظرية المحاكاة الأفلاطونية وانتهاء بتنظيرات الواقعية الاشتراكية والواقعية السحرية وكلها طرحت العديد من القضايا من مثل علاقة الفكرى بالجمالى، وتشابك العوامل الفردية الذاتية مع الاجتماعية الموضوعية ونوعية العلاقة بين الوقائع الأدبية والأنساق الاجتماعية وتحليل المكونات البنائية والمضمونية للنص ومعرفة الدور الذى تلعبه استجابات المتلقين.

وترافق ازدهار هذا الاتجاه مع التطورات الاجتماعية والسياسية التى شهدتها مصر أواسط القرن الماضى عبر حركة التحرر الوطنى من الاستعمار وبناء الدولة ووجد إشاراته منذ الأربعينيات مع شعار سلامة موسى «الأدب للشعب» و«النقد الأيديولوجى» عند محمد مندور ودعوة لويس عوض «الأدب فى سبيل الحياة» وأعمال يحيى حقى ومفيد الشوباشى وإسماعيل أدهم وأنور المعداوى وإحسان عباس ومعهم أصحاب التيار الماركسى مثل رئيف خورى وعمر فاخورى وحسين مروة.

ولقد تبدو المحاولات التنظيرية والتطبيقية التى قدمها هؤلاء الكتّاب قائمة على تفاصيل تعميمية بسبب من انتفاء الفهم الواعى لإطار هذا الاتجاه والتعامل معه كمنزل متعدد النوافذ A many - Win-dowed House بتعبير الناقد الأمريكى مالكولم كاولى M.cowley وهو ما يتضح فى التركيز

على مضمون العمل الأدبى وخفضه إلى مجرد ظاهرة معرفية أو إغراء الاستسلام فى إيراد وقائع ذاتية دون صياغة نسقية لشظاياها المتناثرة أو مجاورة الأيديولوجى بالاجتماعى والأدبى فى التحليل وكأن العلاقة بينها ليست جدلية (٦).

رهانات:

وإذا كان هذا هو حال السياق الذى ظهر فيه كتاب «فى الثقافة المصرية» فماذا عن الرهانات التى قدمها؟

إن العالم وأنيس أعطيا فى هذا العمل تجربتهما الأولى بما فيها من صدمة المفاجأة وعدم الألفة مع السائد حين طالبا بل فرضا على قارئه أن يغيّر معهما دفعة واحدة قوانين التقليد ونواميسه فاندفعا بعناد إلى «لخبطة» أصول هذه القوانين وتغليب برهان الجدل والإمساك مباشرة بمفاصله، والمسألة فى محصلتها ترتبط لديهما برفض التقاطب بين الصياغى والمضمونى فى الإبداع الأدبى والنظرى والتطبيقى فى الدرس النقدى والأدبى والاجتماعى السياسى فى الواقع المجتمعى والموضوعى والذاتى فى الرؤية والوجود الفردى والعضوية الجماعية فى الحياة.

على أن رهانات التأسيس فى هذا العمل لا يمكن اختزال محصلتها عبر كلمات ناجزة فيما الحاجة تلح على استيضاح خطوطها الرئيسية:

أولها أن الرؤية الجدلية فى أهابها الماركسى هى التى تشكل سنده وإسناده المرجعى، وأن إثراءى تأصيلها مع عرضها على قضايا مصرية تخص الثقافة والفكر والنقد الأدبى والمجتمع لا التعامل معها كمقولات تمامية تتولى ترتيب ضوابط وقيم هذه القضايا.

ولعل عدم إيراد العالم وأنيس لمفهوم «الواقعية الاشتراكية» الذى تم تكريسه فى إطار المؤتمر الأول لاتحاد الكتاب السوفيت عام ١٩٣٤ وبرغم نجاحاته النظرية والمنهجية يمثل أحد شواهد هذا التأصيل وغالب الظن أنهما فعلا ذلك من أجل المساهمة فى إغناء وتوسيع هذا المفهوم ومنحه مزيدا من المرونة وتنمية آليات القراءات المستنسخة أو الإسقاطية عليه وليس كما ذهب البعض تفاديا لغضب السلطة السياسية فى مصر (٧).

وفى تقييمه لتطور الدرس النقدى عاد العالم وبعد مرور أربعة وثلاثين عاما على صدور كتاب «فى الثقافة المصرية» ليؤكد أنه ورغم خفوق صوت المدرسة النقدية الجدلية فإنها «لا تزال تشكل أبرز الاتجاهات فى النقد العربى المعاصر سواء من الناحية النظرية الخالصة أو التطبيقية» (٨).



ياكره أخطى فى دروب نباحه الناس هناك
يا أرضى...
وفلاحين

وثانيها: وضع فعالية النقد الأدبى فى أفق إشكالية أوسع تدخل فى سياق سؤال التحرر الوطنى بما يشى أن العمل لم يتوقف عند مجرد مقاربة الدرس النقدى بقدر ما امتد إلى التعرف على نجاعته فى تجذير الوعى بقضايا ومشكلات مجتمعه وتشوفاته نحو التحرير والعدالة.

وثالثها: رفض النظر إلى الأدب كانعكاس مباشر للوقائع الاجتماعية بل كنجلٍّ معقد لها اعتبارا من أن «أدبيته وإبداعيته لا تصدر عن مجرد هذا التعبير الاجتماعى وإنما عن نوعية التعبير أى عن كونه تعبيرا مشكلا مصاغا تشكيلا وصياغة جمالية خاصة.. ليس ثمة انعكاس مباشر حتى فى أشد أشكال أنماط الأدب تسجيلية ففى التعبير الأدبى عامة هناك دائما اختيار لزاوية رؤية وزاوية موقف وهناك تشكيل وصياغة لهذه الزاوية بل هناك كشف لما وراء الواقع الظاهر بل هناك إبداع خيالى صرف ورمزى خالص يعبّر به الأديب عن موقفه من الواقع ورؤيته لما يدور فيه من صراعات. (٩).

ورابعها: التمرد على الفصل الزائف بين الشكل «اللغة، الأسلوب، المعمار الفنى» والمضمون «القيم، المعانى» والخروج بهما من تقاطبهما الجامد وهو ما أكدا عليه حين عاينا الصياغة أو الصورة أو الشكل: «كحركة متصلة فى قلب العمل الأدبى نتبصر بها فى دوائره ومحاوره ومنعطفاته وننتقل بها فى داخله من مستوى تعبيرى إلى مستوى تعبيرى آخر حتى يتكامل لدينا البناء الأدبى كائنا عضويا حيا» (١٠).

وخامسها: تأكيد تمايز النقد الأدبى كفن عن الدراسة العلمية للأدب التى يمكن أن ترفد هذا النقد باستبصاراتها لكنها لا تحل مكانه وهو ما عبّرا عنه بقولهما: «إننا نفرق بشكل واضح بين علم اجتماع الأدب والدلالة الاجتماعية للأدب فى الممارسة النقدية التى نقول بها والتى نسعى إلى إبرازها فى بنية العمل الأدبى نفسه كثمرة لصياغته الأدبية والفنية وليست كشئ يفرضه الناقد من الخارج»(١١).

مفاهيم:

على أن مقاربة هذه الرهانات تقتضى مساءلة القائمة المفاهيمية التى ترجمتها وشكلت عصب رؤيتها طالما المفهوم بحد ذاته لا ينحصر فقط فى فاعليته النظرية أو فى تطوره التعاقبى بل فى إطار قواعد استعماله وقدرته التكثيفية والتأطيرية العالية (١٢).

يمكن أن نتلمح مفاهيم متعددة تطفو فوق سطح العمل «الثقافة المصرية، الواقعية الجديدة، النقد الجدلى، البطل الثورى، ديناميكية الرواية، واقعية لغة السرد، التقويم الفنى» وإن جاز هنا الاكتفاء بالإشارة إلى أكثرها اشتغالا فى متنه: وبدءا من العنوان تقف الثقافة فى هذا العمل كمفهوم حاكم

خاصة أن غالب المنظورات التى سلكتها مقاربته قد خلّفت فرضيات وتصورات تجزيئية هى: إما نخبوية تعلقها فيما يطلق عليها «الثقافة الرفيعة» والمتمثلة فى أنماط بعينها من الأدب والموسيقى والرقص والتشكيل قاصرة على الصفوة وإما ميتافيزيقية تعلقها فى «المعانى القائمة فى صدور العباد، المتصورة فى أذهانهم والمتحلية فى نفوسهم والمتصلة بخواطرهم والحادثة عن فكرهم» بتعبير الجاحظ وهو ما يجعله خارج التناول وإما تجريدية تختزل الثقافة إلى قوام منعزل ونظام مغلق من معارف علمية وتقنية وآراء فلسفية وجمالية وسياسية وتمثلات جمعية وعقليات تملى على الناس نمط وجودهم وسلوكهم معزولة عن حركتهم ومنفصلة قسرا عن معطيات علاقتها التاريخية ونسيجها المجتمعى وإما تقنية تتعامل معها بمثل ما عاينه أدجار موران E.morin كصناعة ومنتجات عبر مدخلات ومردودات ووسائط تقوم على ضبط القوى والأجساد وإخضاعها للمؤسسة وقوانين العرض والطلب (١٣).

ودحضا لكل هذه الفرضيات والتصورات وفى محاولة للاقتراب من تحقيق رؤية تركيبية لمسألة الثقافة ارتأى العالم معاينتها باعتبارها وعى إنتاج الذات المادية لمجتمعها والسيطرة عليه وتوجيهه أو بعبارة أخرى منظومة رمزية من معارف وآراء وتمثلات تتخلق وتقع باستمرار وامتياز حول هذا الإنتاج باعتباره الناظم الفعلى لآلياتها وتجلّياً معقداً لخيارها الاجتماعى بما يحويه من تناقضات بنيته التحتية وصراع فئاته الاجتماعية.

وهنا يجوز القول أنه وضع المسألة فى نطاقها الصحيح حين رصدها كانعكاس للعمل الاجتماعى الذى يبذله شعب من الشعوب بكل فئاته وطوائفه ومظهر لما يتضمنه هذا العمل الاجتماعى من علاقات متشابكة وجهود مبذولة واتجاهات (١٤).

على أن فهمه لخصوصية الثقافة المصرية لم يتوقف فحسب على رصد ملامحها النوعية المستمدة من تاريخ مجتمعها بما قد يبعدها عن القوانين العامة المشتركة التى تحكمها بل على أنها حركة المنطق الداخلى العميق لضروب فعل ونشاطات وممارسات وأهداف وتشوفات الجماعة المصرية فى علاقتها بذاتها وبالآخر بما عنى إبعاد النظر عن هذه الخصوصية كنتاج سكونى محلى محض أو رؤيتها كتصور ناجز تحكمه وحدة ثابتة تمارس وظيفة رومانسية لخدمة هوية مطمئنة ماحدا بحسين مروة فى تقديمه للكتاب إلى توضيح أن الدراسات التى تناولها فى نقد الثقافة المصرية لم توضع - واقعا-لهذا الغرض وحده بل وضعت لتصلح أن تكون نقدا للثقافة فى كل بلد من البلدان العربية(١٥).

ومع الثقافة يبرز مفهوم «النقد الجدلى» الذى تعامل معه الكتاب لا كمجرد تيار ضمن النقد الأدبى بل يمكن أن يتسع لتفنيد الانحياز الطبقى الغالب على الثقافة المصرية وقت صدوره بما تضمنه من

تجاهل وإغفال حقوق ومشاعر ومطامح الفئات المتدنية معيشيا ما يعنى عدم اقتصار هذا النقد الجدلى على مسعى الكشف عن قوانين التعبير الأدبى وتقنياته.

أما مفهوم «الواقعية» فيعد إشكالية محورية تنتظم هذا العمل فيما مثّل سؤال الواقع والواقعية هاجسا مركزيا وعانى من فهم تبسيطى ساذج.

ولدى أنيس فالواقعية هى كتابة الاحتمالات فى معاينة أو معاناة أو قراءة الواقع المعيش بما يوحى بمعالجة متنوعة وضروب للقراءة تنتج بالضرورة مستويات عدة لهذا الواقع وإمكانية خلاقة لإبداع متجدد حوله.

فالمسألة واتساقا مع ما يذهب إليه الناقد المجرى جورج لوكاتش G.Lukacs تتعلق بالواقعية لا بوصفها فحسب نمطا وتشكيلا للعلاقات الخارجية أو رصدا لمنعطفات التضاد والمفارقة وتعدد المصائر وتشابكها ولكن باعتبارها أيضا جمالية أى أسلوب نقل الرؤية وتقنياتها البلاغية بل وطبيعة الرؤية ذاتها (١٦).

وتأتى فى الأخير إلى مفهوم «البطل الثورى أو الإيجابى» المتسق مع الرؤية الواقعية السائدة فى الكتاب تلك التى تتحدد معالمها فى: الموقف الإيجابى والروح المتفائلة والنظرة الكلية المستوعبة للحدث الإنسانى فى مختلف أبعاده وحركيته والتصوير الفنى لا الفوتوغرافى للواقع.

وتبدو تطبيقات هذا المفهوم جليّة فى نقد ملامح شخصية على طه فى «فضيحة فى القاهرة» ومصر المهزومة الخاضعة فى «أهل الكهف» وانعزال شخصية إبراهيم لدى المازنى.

وفى الظن أن تكريس العالم وأنيس لهذا المفهوم صادر فى الأساس عن رصدهما لمواقف كتّاب وأدباء تنكروا لقضية الصراع الطبقى وعبروا عن انحياز يتجاهل أو يتعارض مع مصالح الأغلبية من الفقراء.

ومع ذلك ورغمه فقد رفضا أن تكون البطولة دائما بالمعنى الاجتماعى والسياسى الشريف: أو تقديم شخصيات روائية فى مستويات متقاربة من ناحية الاهتمام والتجربة بالنظر إلى أن «الاعتبارات السياسية والاجتماعية أمام الكتّاب الأحرار تفرض عليهم أن يقدموا البطل الثورى لكل مرحلة من تاريخنا على حقيقته وفى حدوده الواقعية دون مبالغة أو تزييف» (١٧).

قراءات:

ومع رهانات ومفاهيم هذا العمل أنتجت القراءة حوله متْنا خطابيا جديرا بالتأمل وأن تباينت درجات

عمقه وغناه حيث تفجرت حوله وإثر صدوره معركة حادة على صفحات الدوريات الوطنية وأضحى موضوعا لأطروحات أكاديمية عديدة داخل مصر وخارجها.

فانطلاقا من تقديم حسين مروة له حاول بعدها أن يبلور نظرية نقدية تعتمد اكتشاف القيم الجمالية والنفسية والفكرية والاجتماعية من العمل الأدبي بهدف أن «يخلص النقد من فوضوية الانطباع المحض لكي يدخل نقدنا العربي فى عصر المنهجية النقدية» (١٨).

وانتقد أبوسيف يوسف الكتاب وأخذ عليه وقوعه تحت سطوة الاستهواء والاحتفاء المبالغ «بالأمثلة الأجنبية» دون الاستناد إلى التراث القومى (١٩).

ووصمه رشاد رشدى بالخروج عن الدرس النقدى الأدبى لأن «وظيفة النقد هى أن يرى العمل الفنى كما هو على حقيقته لا تعبيرا عن المجتمع أو عن الكاتب أو عن التاريخ أو عن البيئة أو عن أى شئ آخر بل هو خلق عالم موضوعى كائن بذاته ومهما كانت الصلات الأولى بين هذا العالم الموضوعى وهو العمل الفنى وبين العالم الخارجى وهو تجربة الفنان فإن هذه الصلات قد انقطعت بمجرد أن تمت عملية الخلق إذ بتمام هذه العملية يصبح العمل الفنى كائنا له كيانه المستقل (٢٠).

وارتأى رشدى: «أن الناقد الذى يمارس هذا النوع من النقد الاجتماعى قد ضل طريقه إلى النقد الفنى وكان الأجدر به أن يشتغل بعلم الاجتماع» (٢١).

أما صلاح فضل فقرأه على أنه أقرب إلى تصفية حسابات حين رأى فيه: «مؤشرا لأقصى نقطة وصل إليها الصراع الأيديولوجى الساخن على قيادة الفكر الأدبى الجديد» (٢٢).

وذكر سيد البحراوى أن هذا الكتاب رغم تميزه لم يخل من تناقضات فى المصطلح ومن رومانسية ثورية تخالف شعاراته الواقعية ويحدد البحراوى أن هذا الكتاب رغم تميزه لم يخل من تناقضات فى المصطلح ومن رومانسية ثورية تخالف شعاراته الواقعية ويحدد البحراوى مواضع هذا التناقض حين يلاحظ أن المؤلفين يستخدمان مصطلح الصياغة والمضمون على ناحية ومصطلح الوحدة العضوية الذى يتعارض مع ما ينطوى عليه مصطلح الصياغة والمضمون من ازدواجية على ناحية أخرى إضافة إلى عدم تحقق ما يدعياه من اهتمام بالبنية الحية فى العمل الأدبى ومضمونه الاجتماعى (٢٣).

وفى أطروحة حول تأثير الواقعية الاشتراكية فى النقد العربى الحديث سجل الباحث التونسى فاروق العمرانى وقوع هذا العمل فى «مزالق» عدة أبرزها تغليب الجانب المضمونى وإيثار التفسير الاجتماعى وردّ ذلك إلى عدم امتلاك صاحبيه «الوسائل والأدوات التطبيقية التى تمكنهما من كشف طبيعة الظاهرة الأدبية كشفا دقيقا وتساعدهما على تحديد العلاقة القائمة بين الصياغة والمضمون وبين القيمة

الجمالية والدلالة العامة تحديدا موضوعيا» (٢٤).

وفى المجمل يجوز القول أن تلقى كتاب «فى الثقافة المصرية» شهد مسارا متعرجا وأثمر تفسيرات متباينة راوحت بين القراءة الجادة والأخرى المبتسرة لدرجة بات فيها بمثابة حقل إنتاج رمزى وصراعى بين مختلف متلقيه وأن بدت الحاجة تلح إلى إعادات واستعادات أخرى له مع التوسع الراهن للدرس النقدى فى علاقته بالفنون والمعارف الأخرى وبالإنسانيات والعلوم الاجتماعية وواقع الطفرة التكنولوجية وتنامى المباحث اللغوية والإنسانية ونظريات التلقى وما بعد الحداثة وتحليل الخطاب ناهينا عن طغيان اقتصاد السوق وتصاعد نذر العولمة وكلها وغيرها تحمل تحديات مضافة للثقافة المصرية بعامة وضمنها الشاغل الأدبى.

ربما استثارت صاحبيه حّميا القسوة على بعض الأدباء أو اختيار نصوص شعرية لا تطال فى صياغتها اكتناز قيمها أو اختصار المسافة فى أحيان بين الحركة الاجتماعية والإبداع الأدبى أو مخايلة رومانسية قد تبدو مغالية فى تفضيل صورة لبطل يحذف منه التناقض لكنه فى كل حالاته وتطوافه يشدد على بلاغة أخرى ونحو اجتماعى سياسى جديد.

فهل ترى حاجتنا إليه مازالت قائمة بسبب من تشظى الأخطار المضاعفة التى غدت تحملها الثقافة المصرية؟ أم لأننا نجد فيه عملا مبكرا أتى فى أوانه لكنه دائما فى الأفق لم يتوقف على أى أوان؟

وتحية إلى فتى الدرب الأحمر محمود أمين العالم الذى صاغ للمصادفة كتركيب من الضرورات قانونها وللفكر ثوريته وانكشافه وللنقد الأدبى أمارته فى وعى أسئلة الاجتماعى والسياسى.

وتحية كذلك إلى رفيقه عبدالعظيم أنيس الذى منحته الدولة جائزة النسيان التقديرية وطوبى للشرفاء.

الإحالات:

(١) عبدالعظيم أنيس ومحمود أمين العالم: فى الثقافة المصرية، الطبعة الثالثة، القاهرة، دار الثقافة الجديدة ١٩٨٨ ص١٦.

(٢) Gramsci dons le texbe. Recueil Realise sous la Direction de F.Ricci.paris.E ditions Sociales.1987.p.87

(٣) لمزيد من التعرف على دور المخابرات المركزية الأمريكية فى عالم الفنون والآداب يراجع: فرانسيس ستونر سوندرز: الحرب الباردة الثقافية ترجمة طلعت الشايب، تقديم عاصم الدسوقى، القاهرة المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة رقم (٢٧٩)، ٢٠٠٢.

(٤) Jakobson.R: Huit QUESTIONS DE Poetique.paris.seuil 1977.pp.16-17

(٥) روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٥٢ ص٦.
(٦) يراجع على سبيل المثال:
فاروق العمراني: النقد والأيديولوجيات بحث في تأثير الواقعية الاشتراكية في النقد العربي الحديث، تونس، منشورات كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية ١٩٩٥، ٣٦٤.
(٧) ميجان الرويل وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥ ص٣٧٣.
(٨) محمود أمين العالم: مفاهيم وقضايا إشكالية، القاهرة، دار الثقافة الجديدة ١٩٨٩ ص٢٤٩.
(٩) عبدالعظيم أنيس ومحمود أمين العالم، مرجع سابق، ص٢٠-ص٢١.
(١٠) المرجع السابق ص٤١.
(١١) المرجع نفسه ص٢٢.
(١٢) ميشال فوكو: حفريات المعرفة، ترجمة سالم يفوت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي ١٩٨٦ ص١٥.
(١٣) Morin.E:sociologie.paris.Fayard.1993.p.338.
(١٤) عبدالعظيم أنيس ومحمود أمين العالم مرجع سابق ص٢٥-٢٦.
(١٥) المرجع السابق ص٣.
(١٦) Lukacs.G: Balzac et le Realisme Francais. paris.maspero.1977.p.97.
(١٧) عبدالعظيم أنيس ومحمود أمين العالم مرجع سابق ص١٣٩.
(١٨) حسين مروة: دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية ١٩٦٥ ص٩.
(١٩) عبدالعظيم أنيس ومحمود أمين العالم، مرجع سابق ص١٨.
(٢٠) رشاد رشدي: مقالات في النقد الأدبي، القاهرة، دار الجيل ١٩٦٢ ص٨.
(٢١) المرجع السابق ص١٧.
(٢٢) صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، القاهرة ميريت للنشر والمعلومات ٢٠٠٢، ١٨٩٢.
(٢٣) سيد البحراوي: البحث عن منهج في النقد العربي الحديث، القاهرة، دار شرقيات ١٩٩٣، ٩١-٩٥.
(٢٤) فاروق العمراني، مرجع سابق ص٣٦٥.

ملف

محمود،وأمين،وعالم
(شهادة شخصية)

حلمى سالم

إذا كنا نحتفل، هذا العام ، ببلوغ محمود أمين العالم عامه الخامس والثمانين، فإنما نحتفل فى حقيقة الأمر بمسيرة طويلة من الحضور الحى والبصيرة النابضة.

وليس محمود أمين العالم شخصية أساسية من شخصيات فكرنا العربى الحديث، فحسب، بل هو - فى رأيى - شخصية من شخصيات تاريخنا الحديث. إن التجربة الطويلة، العميقة، المتنوعة للعالم تجعل احتفاءنا به احتفاء بأنفسنا، وبما يمكن أن نقدمه نحن المصريين والعرب من خلال أمثاله، إلى حياة الأمة، بل وإلى حياة البشرية.

●●●

بدأت علاقتى، بشكل شخصى، بمحمود أمين العالم منذ أواسط الثمانينات، لكن العلاقة غير المباشرة تسبق ذلك بسنوات. كان ذلك فى أواسط السبعينيات، حينما كان وعينا قد راح ينتقل من صباه الأول إلى قدرٍ من النضج. كنا قد كونا رأياً فى العالم، مؤداه أن الرجل واحد من هؤلاء النقاد الذين برزوا فى مرحلة الخمسينيات والستينيات، منادين بالعلاقة الوثيقة بين الأدب والواقع الاجتماعى. وقد تبلورت هذه المناداة بصورتها الواضحة فى كتابه المشترك مع د. عبد العظيم أنيس «فى الثقافة المصرية» (الذى صدر عام ١٩٥٥)، وهو الكتاب الذى كانا يساجلان فيه كلاً من طه حسين وعباس العقاد، ويقدمان فيه رؤاهما الفكرية والنقدية المواجهة للتيارات التى كانت تسعى إلى عزل الأدب عن الحياة.

هكذا ترسخ لدينا - نحن شباب الأدب الصاعدين - الاعتقاد، فى تلك الفترة بأن محمود أمين العالم يدعو إلى «الواقعية الاشتراكية» فى صورتها الميكانيكية الجامدة، وهى الصورة التى تحتم

وجود «البطل الإيجابي» في الأدب، أي البطل الذى يشارك فى صنع الحياة وتقدم المجتمع، وهو بطل لا ييأس أو ينهزم، وإذا يئس أو انهزم فإن يأسه أو هزيمته ليسا سوى لحظة مؤقتة لابد أن يعقبها الانتصار والبشرى.

ولقد تبدت هذه «الواقعية الاشتراكية» فى نماذج نقدية تطالب القصائد بالحديث عن العمال والفلاحين، وبالدفاع عن الجائعين والمظلومين والفقراء، وبأن تنتهى القصائد أو الروايات نهاية سعيدة مبشرة بشروق الشمس من جنح الظلام وانبلاج الفجر من عتمات القهر والجوع والاستغلال وفائض القيمة. وفوق ذلك فإن هذه النماذج النقدية الصارمة كانت تدين احتواء الأعمال الأدبية على التشاؤم أو الانعزال أو الاستغراق فى «أوجاع الذات» بعيداً عن «أوجاع الناس والوطن».

فى تلك الأثناء - أواسط السبعينيات وأواخرها - لم يكن العالم موجوداً فى مصر. كان قد رحل إلى باريس بعد أن ضيق السادات الخناق على المثقفين المصريين الوطنيين والتقدميين وهو التضيق الذى بلغ ذراه بمذبحة لجنة النظام بالاتحاد الاشتراكى العربى الشهيرة عام ١٩٧٣ .هذه المذبحة التى نقل فيها أكثر من مائة مثقف وكاتب وصحفى من مواقعهم الثقافية والصحفية والسياسية إلى مؤسسات الأحذية والنقل والأدوية والمواصلات.

لم يكن العالم موجوداً فى مصر، ومع ذلك فقد كونا رأياً فيه بحماس الشباب من الفنانين والشعراء الطامحين إلى تجاوز الإطار الحديدى الذى تقدمه الواقعية الاشتراكية فى صورتها الضيقة، التى ساقها لنا، أو سوقها، بعض النقاد والسياسيين التقدميين!

حينذاك، كنا قد قرأنا «واقعية بلا ضفاف» و«ماركسية القرن العشرين» لروجيه جارودى «المفكر الفرنسى، الماركسى آنذاك»، وعرفنا أن الواقعية يمكن أن يتسع مفهومها حتى تضم أعمال بيكاسو وكافكا وجان جينيه والبير كامى وغيرهم ممن لم يكن أحدهم يدخل ضمن القفص الذى تقدمه الصيغة الحديدية، السارية بين معظم مثقفى اليسار فى الخمسينيات والستينيات.

وزاد من تصلب ذلك الرأى الذى كوناه عن العالم أننا كنا سمعنا عن كتاب بعنوان «أغانى الزاحفين» صدر بعد ١٩٥٦، وهو منتخب شعرى لمجموعة من الشعراء «المناضلين» الذين أترعوا قصائدهم بوعيد الاستعمار البغيض الذى بشروه بالويل والثبور على أيدى الشعوب الحرة الثائرة، وأترعوه بوعد الشعوب بالنهضة ورحيل الظلام واندحار المعتدين.

واستقرت فى أذهاننا شائعة تؤكد أن هذا الديوان كان من تقديم محمود آمين العالم.

كما تناهى إلى أسماعنا - فى ذلك الوقت - أن العالم كتب مقالاً حاداً فى اتهام صلاح عبد الصبور بالحزن، والانعزال عن آلام الواقع وآهات المطحونين، بل إنه اتهمه بتجاهل الإنجازات الاجتماعية والسياسية الثورية التى تحققها ثورة يوليو، مطالباً إياه بإبراز دور الجمعيات التعاونية والزراعية وإبراز بناء السد العالى والتأميمات الاشتراكية، وغيرها من تحولات ظاهرة.

فى الوقت نفسه، فى السنوات الأخيرة من السبعينيات، نوه العالم، أكثر من مرة بمجلات «الماستر»

التى كان جيلنا قد اتخذها وسيلة من وسائل كسر الطوق، ووصف هذه المجلات بأنها «ثورة الفقراء» وأنها «ثقافة بديلة» و«ظاهرة من ظواهر المقاومة الشعبية الثقافية المصرية ضد ظلام نظام السادات».

أحببت الرجل، على الرغم من الاعتقاد المسبق لديّ بأنه من دعاة مطابقة الشعر للواقع مطابقة حرفية.

وفى عام ١٩٨٠ حدث أن عافرت - أنا وصديقى الشاعر جمال القصاص - بالسفر إلى النمسا، أملاً فى الوصول إلى باريس الحلم الجميل. وفى فيينا تعقد الأمر، حتى اضطررنا إلى أن نستعين - تليفونياً وتلغرافياً - بمحمود أمين العالم فى باريس، طالبين منه أن يرسل إلينا دعوتين لزيارة فرنسا، لتسهيل حصولنا على تأشيرة إلى باريس من السفارة المصرية بفيينا. ولم يتوان الرجل ولكن حينما وصلتنا الدعوتان (فى القاهرة ، بعد إنتهاء شهرنا المحدد فى فيينا) كنت قد غيرت وجهتى، وقررت السفر إلى بيروت. وسافر بالفعل جمال القصاص إلى باريس، وقد عاونه العالم هناك معاونات عديدة.

●●●

بعد عودتى من بيروت بعامين تقريباً - أى فى عام ١٩٨٥ - كتبت مقالاً، لا أذكر موضوعه أو موضعه الآن. ما أذكره فقط هو أننى تسرعت فيه وكتبت ما معناه أن محمود أمين العالم هاجم صلاح عبد الصبور فى الستينيات بسبب «أنه حزين» وطالبه بأن يكتب عن الجمعيات الزراعية وعن بناء السد العالى والتأميمات.

كان العالم قد عاد إلى مصر عام ١٩٨٥ تقريباً مستأنفاً دوره الريادى فى قيادة الثقافة المصرية المعاصرة: وكنا قد بدأنا نتقارب تقارب الآباء والأبناء. أعطيته ديوانى «الأبيض المتوسط». وبدأنا نلتقى به لقاءات شبه منتظمة - أنا وحسن طلب - نقرأ عليه آخر القصائد، ونستمتع إلى تعليقاته وتوجيهاته وانطباعاته القيمة.

بغتة، فوجئ الرجل بالرأى الذى تسرعت فى إلصاقه به، فكتب فى «الأهالى» مقالاً يأسف فيه - وهو متألم بحق - على أن يتسرع شاب مجتهد مثلى (فى رأيه طبعاً) فى إلصاق هذه التهم الجزافية به، وطالبنى بتدقيق مصادرى فى نقل الآراء عن الآخرين. بل إنه طالبنى بأن أبرز المصدر المحدد الذى أخذت عنه قوله إن على عبد الصبور أن يكتب عن الجمعيات التعاونية والتأميم والسد. وأشار إلى مقال له كتبه فى «المصور» حوالى عام ١٩٦٦ يتعرض فيه لشعر صلاح عبد الصبور، ولم يفعل فيه سوى أنه عرض لنزعة الحزن المفرطة عند عبد الصبور، التى تصل أحيانا إلى نوع من الحزن التجريدى أو الوجودى وهو ما يقارب حدود اليأس أو الإحباط.. أحسست بالحرج والخجل الشديدين، لأنه لم يكن لدى مصدر موثوق به فى هذا الشأن، فلم يقل العالم هذا الكلام - حرفياً - فى أى مكان.

صحيح أنه رائد من رواد الرؤية الاجتماعية والسياسية فى تقدير الفن، لكن نص مثل هذا الرأى لم

يقله تحديداً. وهكذا صرت أتحين فرصة ملائمة لكى أعتذر له، أو استدرك هذا التسرع المعيب.

وجاءت هذه الفرصة، حينما قررت مجلة «أدب ونقد» (التى عملت بها فيما بعد) أن تجرى حواراً مع محمود أمين العالم، بمناسبة عودته إلى أرض مصر، بعد غياب. اضطلعت أنا بإجراء الحوار، ونشر بالفعل فى عام ١٩٨٦. وقد عمدت إلى تصدير الحوار بسطور ضرورية تقول:

«حينما كلفتنى «أدب ونقد» بإجراء حوار حول النقد والأدب مع الأستاذ محمود أمين العالم لقى هذا التكليف هوى فى نفسى، لأسباب عديدة:

منها أن الأستاذ العالم قيمة فكرية مصرية وعربية كبيرة، يصبح الحوار معها مناسبة لإثراء عقل وروح إمكانية شابة مثلى.

ومنها أن الأستاذ العالم لم يتفق له، منذ عودته إلى مصر، أن قدم رؤاه الأخيرة فى النقد والأدب بشكل متكامل مكتوب ومقروء - إذا استثنينا مقدمته المهمة لكتابة «ثلاثية الرفض والهزيمة» - يتجاوز إسهاماته فى الندوات الأدبية بالتعليق النقدى. وخاصة أن أغلب ما كتبه الأستاذ العالم من نظرات نقدية وجمالية - فى فترة غيابه - كان ينشر فى مجلات ومنابر بعضها لا يدخل مصر، وبعضها الآخر يدخل بشكل ضئيل، حتى أصبحت الحاجة ماسة فى السنوات الأخيرة هذه، إلى الإصغاء إلى حديث وافٍ من عقل الرجل.

ومنها أن الأستاذ العالم من أكثر المتحمسين لتجربة الأدب الشاب الجديد فى مصر، والراغبين فى التعرف الحار عليها والاقتراب الحميم منها. ومن هنا فإن الحوار معه يصبح تطلباً ضرورياً لجيل المبدعين والشعراء الجدد.

على أن السبب الأخص - بعد كل ذلك - هو أننى وجدت فى إجراء هذا الحوار فرصة أهديت إلى لإصلاح ما أفسده «طول لسانى» من قبل مع الأستاذ العالم، حينما «قولته» نصاً لم يقله بالضبط، فى مجال الحديث عن بروز الاتجاه «الأيديولوجى» فى النقد المصرى بالخمسينيات والستينيات، وذلك فى حوار مجلة «الكرمل» مع الشعراء المصريين الجدد.

وعلى الرغم من أن جوهر فكرتى فى ذلك الموضع كان - إلى حد ما - صحيحاً، فإن صياغتها الحادة، التى نسبت إليه مقولة محددة (أوضح هو فى مقال «بالأهالى» أنه لم يقلها بنصها تحديداً) كانت على الأقل ضرباً من مجافاة اللياقة فى التحاور مع آبائنا المفكرين.

ولهذا، فسوف يكون من جوانب هذا الحوار استجلاء هذه المسألة بدقة ووضوح حتى نتبين حقيقة ما قاله الرجل وما يقوله، دون تطاول عليه أو افتراء».

● ● ●

فى ذلك الحين، لم تكن الطبعة الثالثة من كتاب «فى الثقافة المصرية» قد صدرت بعد (دار الثقافة الجديدة - ١٩٨٩). هذه الطبعة التى احتوت على مقدمة بالغة الحيوية والخطورة، أوضح فيها العالم (ود. عبد العظيم أنيس) أن «بعض الذين يتهمون رؤيتنا الاجتماعية بهذا الاتهام الآلى الميكانيكى يصدرون عن موقفين: موقف يرى فى الأدب قيمة قائمة بذاتها منبتة ومنفصلة عن الحياة، هى ثمرة

إبداع الأديب وحده، ولهذا لا يجوز أن نفتش فيها عن دلالة غير دلالتها الجمالية الخاصة وهو ما ننكره تماماً.. وموقف آخر يرفض الدلالة الاجتماعية للأدب، ويقول بالدلالة الإنسانية أو الكونية العامة، وفي تقديرنا أن كل دلالة إنسانية أو كونية عامة تتضمن دلالة اجتماعية بمستوى أو آخر دون أن يتعارض هذا أو يطمس دلالتها الإنسانية أو الكونية».

ثم يوضح الرجل أن هناك نقداً آخر للكتاب تلخص في أنه أهتم بدراسة الدال الاجتماعي للمضمون الأدبي، للشكل أو الصياغة. «وهذا نقد صحيح بغير شك، وإن كانت رؤيتنا للدلالة الاجتماعية للأدب عامة تتضمن الدلالة الاجتماعية بل التاريخية للأدب من حيث صياغته ومضمونه، وخاصة للعلاقة العضوية الحتمية بينهما».

على أن دراسة الدلالة الاجتماعية والتطور التاريخي للإشكال الأدبية - يؤكد العالم - دراسة مستحدثة، ولا يختلف معها من حيث المبدأ، بل يعدها امتداداً لما قلنا به، ومجالاً ينبغي معالجته.

● ● ●

زاد من حرجي، خلال تلك الأثناء، أن محمود أمين العالم حينما عاد إلى بلده بعد ما يزيد على عشر سنوات، عاد بتحولات فكرية ونقدية باهرة:

(أ)

أول هذه التحولات أنه كف تقريبا عن كتابة الشعر أو كاد. والمعروف أن العالم مارس كتابة الشعر زمناً من حياته، حتى إنه أصدر ديوانين معروفين: الأول هو «كتابة على جدران زنزانة»، والثاني هو «أغنية الإنسان».

وواضح أن العالم قد أدرك أنه في هذا الشعر - الذي يسير فيه على منوال حركة الشعر الحر احتذاءً - لن يضيف جديداً ملحوظاً ولن يبتكر طريقاً منفرداً، وإنما سيظل يكرر أساليب الشعر الحر المعتادة. لقد أبى أن يستمر من دون أن يجدد أو يبتكر، وهو المجدد المبتكر المتحرك المتقلق في الفكر والسياسة والحياة، فاتخذ قراره بالتركيز في الفكر والنقد حتى يراكم إضافاته الكبيرة.

وقد اعترف العالم في حوارنا معه (د. أمينة رشيد وفريدة النقاش وأنا) بمجلة «أدب ونقد» - بمناسبة عيد ميلاده السبعين (١٩٩٢) - أنه ممزق بين ثلاثة أشياء: الشعر، والفلسفة، والعمل السياسي: بدأت شاعراً، وتوقع مني الكثيرون أن أكون الشاعر. صلاح عبد الصبور كان يتمنى أن استمر. كنت أعيش شعراً، وآكل شعراً، وأشرب شعراً، وأفكر وأحب شعراً، ومازال الشعر في حياتي. وكثيراً ما رغبت أن أكون شاعراً فحسب، وفي بعض الأحيان أجد في الفكر كل شيء، لذا مات الشعر عندي، وآخر ما كتبت كان في السبعينيات.

وأذكر في هذا الصدد أننا أثناء إعدادنا ذلك الملف عن العالم بمناسبة بلوغ السبعين أنه أعطاني - ضمن مواد الملف - قصيدتين شعريتين له لكي نضعهما في الملف، وبلغ من رقته وتواضعه أن

طلب منى أن أنظر فيهما بنفسى، وأن أرى فيهما رأياً، مفوضاً الأمر لى فى نشرهما أو نشر إحداهما أو رفض الاثنين معا (قال لى بالحرف: أنت الشاعر، فاختر منهما ما تشاء أو أصرف النظر عنهما كلتاهما إذا كانتا فى رأيك غير صالحتين، وأفعل هذا من دون حرج». وقد نشرنا بالفعل إحدى القصيدتين، وها هو ذا نصها:

قصيدة لم تكتب بعد

أنطلق وحيداً فى عربة رمسيس
أخوض بحار المطر المتكدس فى الطرقات المتسخة
عذراً يا بنتاءور
لن تلهم عنى ملحمة بطولة
فأنا لا أتحرك فى التاريخ
ليس أمامى بلد أغزوه، أحرره
أو حتى أتجول فيه بعينى سائح
سرقوا منى كل الطرقات إلى قادش
ليس ورائى أسرى
إلا أطفالى، أطفالك يا تانيس
لا يجرى حولى نمر أو أسد أو أتباع
لكنى ألمح خلفى جندياً يقرأ رقم العربة
ماذا؟ هل جاوزت الحد المرسوم؟
إنى أتحرك حتى اليوم بحسب الثالوث المتلون
أتباطأ، أتسمر، أتحرك
وفق مشيئة جندى يملك أسرار الحركة واللون
ماذا أغضبه منى؟
هل أدرك ما أحتفل به اليوم؟
حتى أسرار الحركة فى نفسى يعرفها هذا الجندى
فليعرف أو لا يعرف
بل فليعرف كل جنود العالم
ممن يقفون بأكداس الأسلحة العصرية
عند نواصى منطلقات الإنسان
أنى أحتفل اليوم بميلاد شتاء
شىء ما أحتفل بميلاده

فى عالم لم أعرف فيه
معنى أن يولد شىء فى تانيس
إلا أحزان التعساء المقهورين
عذراً يا بنتاءور
يا شاعرىَ المقهور
شىء ما احتفل به يتجاوز جدر الألفة والقهر
يتحرك فى نفسى عبر الثالوث المرسوم
المتلون عند نواصى منطلقات الإنسان.
...
عذراً يا بنتاءور
إنى احتفل بميلاد شتاء يبرق يرعد يمطر فى ذاتى
أحتفل بحلم أخضر يترعرع فى خطواتى
أحلم، أعرف أنى أحلم فى كلماتى
لكنى أعرف ، أعرف يا تانيس
أنى لن أبصر وجهى، وجهك أبداً
إلا فى قادش
هذا وعد يا بنتاءور وعهد
لا تنسج منه قصيدة
حتى لا تمحوها أمطار الأحلام
فقصيدتنا قادش
وقصيدتنا لم تولد بعد.

(نوفمبر ١٩٧٢)

(ب)

ثانى هذه التحولات تحول فكرى، ويتجسد فى محاولة توسيع الإطار الثابت الجامد للماركسية، ذلك الإطار الذى كان سائداً عند معظم المفكرين الماركسين فى الخمسينيات والستينيات، والذى كان العالم نفسه يحسب واحداً من المسهمين فى إنشائه ووجوده. ففضلاً عن روحه الحيوية وعقله المتحرك من الأصل، فإن الرجل قد احتك فى فرنسا بالتيارات الفكرية والفلسفية الجديدة المتلاطمة. وقد أسهم ذلك فى مراجعة العديد من الحتميات التى لم تكن تهتز والفرضيات التى لم يكن يأتيها الباطل.

ولا عجب، فقد كانت فرنسا فى ذلك الحين من السبعينيات والثمانينيات تضطرم بفكر ما بعد



الماركسية من نظريات البنيوية والتفكيكية والألسنية وغيرها من نظرات وأنساق ورؤى.

وليس معنى ذلك أن الرجل قد ترك أو هجر منطلقاته الأولى الأساسية، فقد أوضح فى المقدمة الجديدة لكتاب «فى الثقافة المصرية» اعتراضه على تسمية منهجه السابق بمجرد المنهج الاجتماعى، مشيراً إلى «أننا نختلف مع من يسمى هذه الرؤية النقدية بالرؤية الاجتماعية، لأنها ليست مقصورة على الجانب الاجتماعي للعمل الأدبي وحده، وإنما هى تشمل مجمل بنيته التعبيرية الجمالية فى سياقها التاريخى، الأدبى والاجتماعى، وفاعليتها الموضوعية».

وقد جعل ذلك العالم يؤكد على أن النقد - مهما تحريت فيه الموضوعية - سيظل ذا طابع أيديولوجى وذاتى، ذلك أنه لا يمكن أن يكون علمياً خالصاً، بل سيبقى دائماً فى النهاية على الرغم من أدواته ومعاييره الموضوعية، نابعاً من الاختيار الأيديولوجى للناقد».

ولعل هذه الآفاق الرحبة الجديدة التى طوّف فيها العالم فى السنوات الأخيرة، هى ما عبر عنه فى أحد كتبه الحديثة «الفكر العربى بين الخصوصية والكونية» (١٩٩٦) بقوله الصريح «تحت عنوان دال هو «الماركسية وسريربروكست»:

«هل لا تزال الماركسية كما قال بها ماركس هى نفسها لم تتغير، وعلينا أن نرفع أعلامه وأعلامها؟». ويجيب العالم: إن الماركسية لاتزال - فى تقديرى - تحمل من المفاهيم النظرية والتوجهات المنهجية ما يجعلها مرجعية أساسية من مرجعيات الفكر الاشتراكى والنضال الاشتراكى». على أن الرجل يضيف بأمانة بالغة.

«لاشك أن الماركسية فى عصرنا الراهن لابد أن تجدد مصادرها التى تستند إليها فى تجددها الفكرى والنضالى، فلاشك أنها سوف تستند فى مرجعيتها إلى الماركسية وإلى ما استندت إليه الماركسية من مرجعيات علمية وفكرية وموضوعية، ولكنها ينبغى أن تضيف إلى ذلك ما استجد منذ ذلك التاريخ وحتى اليوم من تطورات علمية وتكنولوجية، وبخاصة ما يتحقق اليوم من ثورة كاملة فى مجالى علوم الاتصال والمعلوماتية، فضلاً عن الخبرات السياسية.والاجتماعية والاقتصادية السلبية والإيجابية، وخاصة خبرة انهيار النموذج السوفيتى والمنظومة الاشتراكية وانهيار حركات التحرر الوطنى واحتدام الصراعات العرقية والقومية والدينية فى العالم، والأزمات التى يعانيها اليوم النظام العالمى، ومحاولات الهيمنة على العالم، إلى جانب بروز حركات اجتماعية جديدة فى العالم كحركات السلام والدفاع عن البيئة والجماعات المدنية والأهلية والمنظمات الدولية».

(ج)

ثالث هذه التحولات هو تحول نقدى، وهو مترتب على التحول السابق الفكرى، حيث إن ذلك الاتساع الجرئ فى الرؤية الفلسفية والفكرية قد شمل بدوره طريقة النظر النقدية، تلك الطريقة التى تبلورت فى الاهتمام بالأساليب والأشكال الفنية التى يعبر بها الفنان عن مضمونه أو موقفه الفكرى والإنسانى، مع عدم الاقتصار على العناية بالموقف الفكرى لدى الفنان وحده، كما كان الأمر من

قبل.

وقد تجلى هذا الاتساع المرن فى مقدمة العالم للطبعة الثالثة من كتابه المشترك مع د. عبد العظيم أنيس «فى الثقافة المصرية» بمناسبة أربعين وثلاثين عاماً على صدوره، حيث عبرت شجاعة القلب ونزاهة العقل عن نفسها فى نصاعة نادرة، حينما نقد المفكر نفسه نقداً ذاتياً، موضحاً التطورات المهمة التى طرأت على فكره وعلى منهجه النقدي: إذ زاد الاهتمام بجماليات العمل الفنى، وعدم اعتبار هذه الجماليات مجرد شكل خارجي، ثم اعتماد المدارس النقدية الحديثة التى نشأت مؤخراً مثل البنيوية والألسنية والسيميوطيقية وغيرها، مشيراً إلى أن المرحلة التى كتبت فيها مقالات (فى الثقافة المصرية) كانت خالية من بروز الأدوات النقدية الحديثة ومدارسها التحليلية الدقيقة، مما جعل أدوات الناقد المصرى والعربى - آنذاك - ضعيفة فقيرة.

فى هذه المهمة يؤكد العالم: أننا مازلنا نرى أن الجوهر الفكرى والمعرفى للكتابة لايزال صحيحاً من الناحية النظرية العامة الخالصة. فما تغيرت وجهة نظرنا فى العلاقة العضوية البنيوية الديناميكية بين الصياغة والمضمون، بين القيمة الإبداعية الجمالية والدلالة المعرفية والموقفية».

ويضيف الرجل: إلا أننا نقر أننا فى الكثير من تطبيقاتنا النقدية كانت العناية بالدلالة الاجتماعية والوطنية للعمل الأدبى تغلب على العناية بالقيمة الجمالية. ولن نفسر هذا فقط - أو بالأحرى نبرره - بأن هذا حدث فى لحظات كانت تحتدم فيها المعارك الوطنية والاجتماعية، وإن كان هذا صحيحاً فى بعض الأحيان، وإنما نفسره فى الحقيقة بعدم امتلاكنا للوسائل والآليات الإجرائية لتحديد وكشف العلاقة بين الصياغة والمضمون، بين القيمة الجمالية والدلالة العامة، كشفاً موضوعياً دقيقاً.

ولعل أثمن ما تعلمناه طوال هذه السنوات هو محاولة الخروج من الأحكام العامة سواء فيما يتعلق بالدلالة المضمونية أم القيمة الجمالية، إلى تحديد آليات هذه الدلالة وهذه القيمة على نحو أكثر دقة.

وفضلاً عن ذلك فقد تعلمنا حاجة الناقد إلى أن يتعامل مع العمل الأدبى برحابة صدر أكبر وبعمق أكبر مما اسعفتنا به ترسانتنا النقدية فى تلك السنوات، فى أيام الشباب، وفى ظروف المد الوطنى الديمقراطى.

هكذا تكلم الرجل. والحق أن هذا هو هو ما حدث فى دراسات العالم النقدية فى المرحلة الأخير كلها.

(٥)

رابع هذه التحولات، هو الاهتمام الجاد الذى أبداه العالم تجاه الكتابة الجديدة - شعراً وقصة ونصوصاً - وخصوصاً الشعر. وكان دائماً حينما يسمعنا - بخاصة حسن طلب وأنا - يقول إننى أمام ثورة كاملة، فى اللغة وفى المجازات، وفى الموسيقى وفى الموضوعات، بل وفى الواقع نفسه.

وهنا، فإن العالم لم يقف عند حدود جغرافية تجربة الشعر الحر التى أسهم فى تصعيدها

وإظهارها، كما فعل نقاد كبار آخرون من أقرانه، حين ظلوا مربوطين إلى حدود ما عرفوه وسوغوه واستساغوه من تجديد الشعر الحر.

ولقد تجلت سعته هذه مؤخراً فى مبادرته بالكتابة والحديث عن شعراء وقصاصين وأدباء جدد من الأجيال الجديدة والشابة ولعلى أذكر له - على سبيل المثال - مشاركته المهمة فى ندوات حول شعر محمد عفيفى مطر وحسن طلب، ثم كتابته دراسات نقدية إضافية حول شعر حسن طلب ورفعت سلام وأحمد الشهاوى ونورا أمين وشعرى.

ولعل مقالته «محمد عفيفى مطر طليقاً» (أدب ونقد سبتمبر ١٩٩٥) تدل دلالة أكيدة فى هذا الصدد، إذ يقول العالم: «لاشك أن الغموض صفة أساسية من صفات الشعر والفن عامة، لأن للأدب وللفن لغتهما الخاصة المختلفة عن لغة الحياة والواقع. ولكن تختلف مستويات الغموض ووجوهه وضرورته ووظيفته». ويتساءل العالم: «ما سر هذا التذوق المبدئى لشعر عفيفى مطر على الرغم من استغلاقه علينا؟» ويجيب برصده ملامح ما يسميه المرحلة الثانية فى شعر مطر:

١ - سيادة التدوير الكامل فى بنية القصيدة.

٢- كثافة التعبير بالجمل الأسمية والتخفف من حروف الوصل.

٣ - انعدام التتابع المنطقى الشكلى فى بنية الصور وفى الانتقال بين بعضها البعض.

٤- سيادة التعبير بالمفارقات والتناقضات والغرائبيات والتراكيب المجازية المستحدثة.

٥- التداخل الحميم بين العناصر المادية والمعنوية والنباتية والحيوانية والإنسانية والكونية عامة.

٦- التشكيل القصصى أو الحكائى لبنية أغلب القصائد.

٧- سيادة المفردات ذات النسيج اللغوى الرصين الرفيع.

ويؤكد العالم أن هذا التعانق بين البنية التعبيرية الرصينة التى ترف بالعتاقة والمهابة والأصالة، وارتباطها بانطلاق تجاوزى مستقبلى، مع التدفق الإيقاعى السريع الجاد، وسيادة المناخ الكونى شبه السحرى؛ كل هذا فى تشابكه هو ما يحقق التذوق الفنى المبدئى بل الانبهار بالقصيدة المطرية.

ومع ذلك، فإن محمود أمين العالم - المفكر الصلب - لا يتخلى عن موقفه بسهولة، فهو ينهى مقالته بسؤال «قد يغضب بعض أصحاب الحداثة» - كما يقول- السؤال هو: إذا كان شعر مطر فى المرحلة الأولى كان مشحونا برؤية نقدية لمناخات وتطلعات ومواجع مرحلة الستينيات - سواء قبل هزيمة ٦٧ أم ما بعدها - وكانت المرحلة الثانية - التى رصد بعض ملامحها تواً - من شعراً تعبيراً عن موقف تأملى نقدى لمرحلة السبعينيات والثمانينيات، فهل نتوقع مرحلة جديدة فى شعر مطر تتواكب فنياً مع هذه المرحلة الجديدة التى نعيشها؟ مرحلة التردى والمحنة والتبعية المعمقة الشاملة، والتى لم يكن مطر فيها شاهد عصر كمثقف مبدع فحسب، بل كان كذلك هو نفسه (وجسديا) أحد ضحاياها المباشرين؟

والسؤال بالطبع ليس بريئاً كل البراءة، بل يحمل فى طياته، تحبيذاً للمرحلة الأولى من شعر مطر، ومؤاخذة ضمنية للمرحلة الثانية التأملية عنده.. ثم مطالبة للشاعر بأن يحتوى شعره الجديد على

أمور بعينها يراها الناقد ضرورية حتى ينهض الشعر بدوره المرتقب.

●●●

ربما صار من الضرورى، الآن، أن أوضح أمراً أراه لازماً فى هذا السياق الذى نحن بصدده: ذلك أنه فى تلك السنوات الأخيرة، لنقل السنوات العشرة الأخيرة.، وخاصة بعد عودتى من حصار بيروت، ثم عملى فى «أدب ونقد» (١٩٨٧) بجوار الناقدة والزميلة الكبيرة فريدة النقاش، المشابهة لحمود أمين العالم فى كثير من وجوه الشبه، فيما يتصل بالمسار والتحولات، أقول: فى تلك السنوات كنت أنا أيضاً - من جانبى - أجد نفسى متخففاً يوماً بعد يوم من غلو الاهتمام الجارف بالشكل والتشكيل وحدهما، وأحاول أن اقترح لنفسى ولزملائى من الشعراء الذين يسمونهم «جيل السبعينيات» صيغة جديدة رحبة مؤداها:

ليس المضمون فى ذاته شيئاً شائناً، ولابد لنا أن نجد أرضاً مشتركة نقدم بها رؤانا الجمالية والتشكيلية واللغوية الجديدة (التى لا شعر من دونها) من غير أن نبلغ الإبهام المطبق أو نغرق فى التفذلك الشكلى العقيم، أو ننعزل كل العزلة عن فهم الناس لنا وعن قضايا مجتمعنا الساخنة.

ولقد تفاعل العالم مع فكر الحداثة وما بعدها تفاعلاً ناضجاً، راشداً ورشيداً، وقدم فيها رؤى ثمينة ضابطة لإيقاع الفوضى الإبداعية (الفكرية والأدبية) التى نعيشها.

فى هذا الصدد، أوضح لنا أنه «على الرغم من الاختلافات المتنوعة والمتناقضة لمفهوم الحداثة، فهناك ما يمكن استخلاصه منها جميعاً فى ضوء تعاملنا المعاصر مع هذا المفهوم، أى أن هناك ما يمكن اعتباره قاسماً مشتركاً تماماً، على الرغم من هذه الاختلافات. هذا القاسم المشترك هو فى تقديرى - يقول العالم - مبدأ التغيير التجديدى التطويرى التجاوزى للواقع الإنسانى والاجتماعى، سواء كان هذا التغيير تغييراً للعالم على حد تعبير ماركس، أم كان تغييراً للحياة على حد تعبير رامبو، وسواء كان تغييراً جذرياً عميقا أم تغييراً جزئيا، أو تغييراً نسبياً أم تغييراً مظهرياً برانيا. وسواء كان هذا التغيير فى مجال بنية المفاهيم الفكرية والعلمية أم بنية القيم الروحية والأخلاقية أم بنية الأذواق والرؤى الجمالية. وسواء كان تغييراً يستند إلى معرفة عقلانية موضوعية تاريخانية أم إلى إرادة القوة الاستعلائية أم إلى الأدواتية التكنولوجية النفعية.

ولهذا يتداخل ويتفاعل بالضرورة مفهوم الحداثة مع مفهوم التحديث بمستويات مختلفة، على أنهما يتداخلان دون أن يعنى هذا بالضرورة تلازمهما تلازماً حتمياً فيشرط وجود أحدهما وجود الآخر.

إن مفهوم الحداثة يغلب على دلالته التغيير الفكرى والعلمى والجمالى والقيمى عامة، على حين أن مفهوم التحديث يغلب على دلالته التغيير السياسى والاجتماعى والاقتصادى.

(إبداع - نوفمبر ١٩٩٢).

هنا حدث انسجام حق

هو - كناقد - اقترب منا كشعراء (مع الاحتفاظ بالمقامات والمراتب): بإعطاء الاعتناء اللائق

للتشكيل الفنى والجمالى فى الأدب والشعر. وأنا - كشاعر - اقتربت منه: بإعطاء الاعتناء اللائق للتجربة الإنسانية الحارة، ولقضايا الإنسان، وتقليص النفور الأخلاقى من فكرة الموقف أو الدلالة أو المضمون لمجرد أنها كذلك.

وهكذا بلغت العلاقة صفاءها النادر، وصرت أستفيد استفادة بالغة من كل لقاء به، ومن كل حوار معه، ومن كل كلمة يكتبها، بغض النظر عن بعض الاختلافات الصغيرة فى بعض الأمور الصغيرة.

اختلف مع العالم مرتين

الأولى: حينما أبدى رأياً أمامى حول الشعر القديم، التقليدى العمودى. كان رأيه فى حينها - وربما مازال - أن المسألة ليست مسألة إشكال، وإنما المهم هو الرؤية المصبوبة فى شكل ما. فبإمكان الشاعر التقليدى، إذا كان كبيراً مقتدراً، أن يضمن عموده التقليدى رؤية ثورية وتقدمية هائلة، ولن يعوقه الشكل ساعتها عن أداء هذه الرؤية الثورية. وضرب المثل، وقتها، بالشاعرين الكبيرين: محمد مهدى الجواهرى وعبد الله البردونى.

وكنتُ - ومازلتُ - مختلفاً مع هذا الرأى، بل وأحسبه يتنافى مع الإدراك الاجتماعى التاريخى الذى يتبناه العالم، ونتبناه معه. فقد اعتقدت دائماً، أن الأشكال الفنية (الفنية خاصة، والأدبية منها بالذات) ليست مجرد آنية زخرفية مصمتة، مثل أكواب الزجاج الفارغة، لتضع فيها ما تشاء من سوائل مهما كان اختلاف السائل. وإنما الأشكال الأدبية هى صيغ تاريخية واجتماعية وحضارية تطرحها المراحل الاجتماعية للمجتمعات.

ومن ثم، فإن الشكل العمودى للشعر العربى القديم ليس مجرد اقتراح فرد أو اجتهاد شاعر لوحده، بقدر ما هو صوغ (على المستوى الرياضى الشكلى الصورى) لقيم المجتمع الإقطاعى التقليدى وفلسفة حضارته ورؤى حياته. وإذا كنا قد تجاوزنا هذا الطور الاجتماعى السياسى الحضارى، التقليدى، فقد كان من الضرورة الاجتماعية أن ينشأ شكل الشعر الحر مترافقاً مع دخول مجتمعاتنا طورها الحديث، وهو ما يعنى أن كل السابق (التقليدى) قد غدا - بمعنى من المعانى - خارج التاريخ!

أما بقاء بعض نماذج الشعر العمودى حية حتى الآن، فتفسيره أن انتقالتنا الاجتماعية الحضارية باتجاه المجتمع الحديث لم تكن مكتملة أو صافية، بل جاءت ملتبسة مشوهة ومنقوصة، مخلوطة. فلم ننتقل - شأن المجتمعات التى كانت انتقالتها صحية وصافية - إلى الطور الرأسمالى الصرف، بل صرنا إلى نظام يسميه المفكرون «شبه إقطاعى شبه رأسمالى». وعليه، فمن الوارد أن تظل فى ثنايا مجتمعنا (الذى نصفه بصفة «الحديث» فى سماته الاجتماعية العامة) بقايا متلكئة من التشكيلة الاجتماعية السابقة: فى الواقع وفى الشعر.

الثانية: حينما تناول حركة التجريب المعاصرة، أخذاً عليها اهتمامها «بالتجريب» التقنى على حساب «التجربة» الحية وميلها إلى الإعمالات الذهنية والعقلية أكثر من ميلها إلى فوران الحياة

المتوهجة، واستغراقها فى مضامين ثقافية متعالية على نهر الخبرة المعاشة، وقد ضرب العالم أمثلة لهذه المآخذ من شعر بعض شعراء الحداثة.

وكان رأيى أن تهمة الإعداد الذهنى المسبق يمكن أن تنطبق على الشعر العمودى وعلى الشعر الحر، بل وعلى كل فن وأدب، وأن «التجريب» الفنى هو لب «التجربة الإنسانية» والشرط الوحيد هو الصدق. ذلك الصدق الذى قد لا نضمن توفره لمجرد أن الشاعر يعبر عن خبرة حية. وأن ناقدنا الكبير وضع عينيه على بعض التجارب الحداثية التى تثبت صحة مآخذه، غاضاً النظر عن المجرى الصحى لحركة الحداثة والتجريب، وهو مجرى متخلص من معظم المثالب التى ذكرها، بل إن العالم اختار من شعر الشعراء البعض الذى ينطبق عليه نقده، تاركاً البعض الآخر من شعر الشعراء أنفسهم، الذى لا ينطبق عليه ذلك النقد.

وكان رأيى أن الاصطناع والتزيد والافتعال موجود فى كل حركة، وليس مقصورا على حركة الحداثة والتجريب، وعلى الناقد أن يضع يده على المتن الرئيسى السليم لا على الزوائد المريضة.

وعلى الرغم من هذه الاختلافات القليلة الصغيرة، فإن الحقيقة الكبرى فى محمود أمين العالم هى أنه رجل لا يكف عن التطور.. ففى حديثه مع عبد الرحمن أبو عوف (فى كتاب: حوار مع هؤلاء - ١٩٩٠) يقر العالم بشجاعة فائقة أن المنهج المادى الجدلى فى الأدب يحتاج أكثر من ذى قبل أن يخرج من الأحكام العامة التى نجدها عند كثير من النقاد الذين يثبتون المنهج المادى الجدلى فى حدود التعميمات. وينبغى أن يخرجوا من هذا التثبيت إلى القوانين الداخلية لحركة الإبداع فى هذا العمل أو غيره، دون أن يفضى بهم ذلك إلى الكونية الهيكلية فى بعض المدارس الوصفية أو الوضعية.

ويستكمل العالم اعترافه الجرئ مؤكداً أن ازدياد التمرس بقراءة الأدب وازدياد المعرفة ببعض التيارات النقدية فى أوروبا جعلته يدرك العمل الأدبى أكثر من ذى قبل دون أن يتنكب الطريق نفسه، وهو طريق كشف العلاقة الحية العضوية ما بين صياغة العمل ودلالته، «بحيث صارت عندى الآن القدرة على كشف الحركة الداخلية وقوانينها الخاصة».

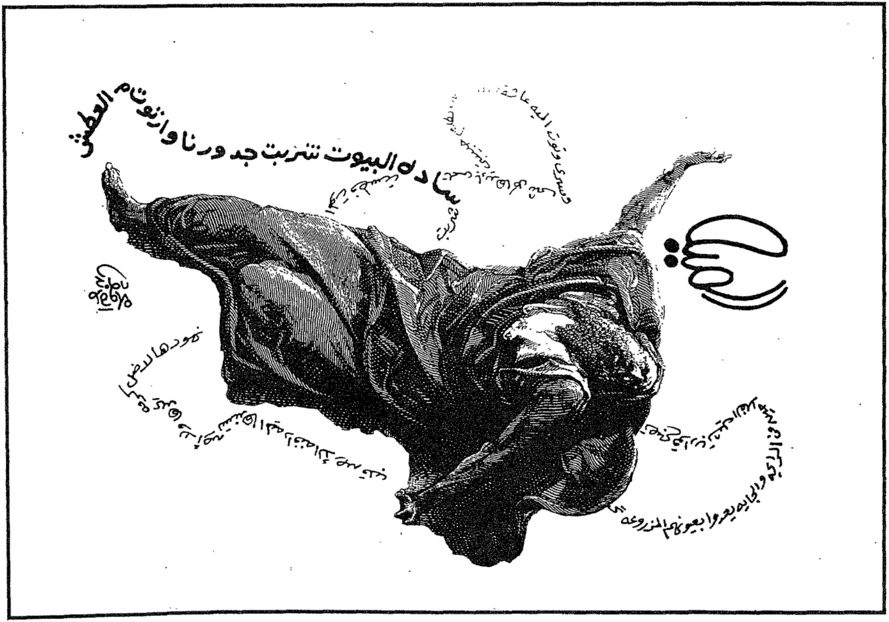
هذا هو المعنى نفسه الذى قصده العالم حينما أوضح فى مقدمة كتابه عن صنع الله إبراهيم «ثلاثية الرفض والهزيمة» أن العناية بالجانب الاجتماعى فى الأدب كانت تكاد تطغى على الحركة النقدية فى العالم كله، ولكن هذا لم يكن عن تجاهل للقيمة الأدبية فى الأدب، ولكن عن انشغال بالجوانب الأخرى فيه.

بسبب هذه السماحة الواعية أحببناه.

وأطلقنا عليه - أنا وحسن طلب - لقب «الحبر الأعظم» بجوار الحبرين العظيمين الآخرين فى حياتنا: عبد المنعم تليمة وإدوار الخراط.

●●●

تعلمت من محمود أمين العالم دروساً عديدة. لكن أهمها جميعاً كان ولايزال: الإيمان بحق الغير


سادة البيوت تشرب جدورنا وانتو تام العطش

فى إبداء الرأى، بل والاعتداد بهذا الرأى الآخر اعتداداً حقيقياً، والابتعاد عن الاعتقاد بأن رأى المرء هو الصواب الوحيد.

إن هذه السماحة العقلية والرحابة الفكرية - بما يدلان عليه من اتساع فى الروح - يجعلان الرجل مثالاً رفيعاً لذكاء القلب وفطنة الروح، نموذجاً جلياً نفتقده اليوم فى حالات كثيرة:

فى الفكر، حينما يلغى أصحاب الاعتقاد بأنهم الأصوب الرأى الآخر إلغاء تاماً، يصل فى فاشيته إلى حد نفى الآخر جسدياً لا نفى فكره فحسب. وفى السياسة، حينما يحتكر تيار سياسى العمل الوطنى بوهم أنه التيار القيم على الحقيقة والجدير بقيادة الأمة، فى حين ينفى الآخرين إلى خارج البلاد أو إلى السجون أو إلى الموت. وفى الشعر حينما تظن مدرسة من مدارسه أنها المجسدة الوحيدة للروح العربية الحقة، وأنها الوكيلة الوحيدة عن الشعب أو عن عبقر فتشطب المدارس الأخرى رامية إياها بالخروج عن الناموس الشعرى الذى تملكه هى - وحدها - بين يديها. وكلها أشكال من الفاشية مدمرة.

وتتصل السماحة عند العالم صلة وثيقة بشمول النظر وشجاعة الرأى فى آن. فهذا المفكر يعشق الشعر عشقاً، حتى إنه تجرأ أكثر من أى شاعر أن يعلن فى وضوح «فى البدء كان الشعر» ويفسر ذلك بقوله: فكل بدء هو إبداع، وكل إبداع هو فى تقديرى شعر. الشعر فى كل شىء، فالشعر لا يحده هذا النسق التعبيرى الذى يتجلى فى كلمات لغوية ومعان وجدانية وذهنية، بل هو هذا النسق الكلى المنتظم المتغاير المختلف المتحرك المتنامى المتجدد المتفاعل المبدع دائماً فى كل شىء: فى الكون، فى الطبيعة، فى الحياة، فى المجتمع، فى الإنسان، فى كل تعبير، وفى كل فعل. أى أنه الشعرى، وليس مجرد الشعر.

وينتقد العالم - فى مقالته «أزمة الشعر وأزمة الحضارة» - أولئك الذين يتعاملون مع الشعر باعتباره غاية فى ذاته، وأولئك الذين يقلصون الشعر فى رسالته، ويكادون يجعلون الشعر مجرد وثيقة اجتماعية أخلاقية، أو أقرب إلى الشعارات السياسية والأيديولوجية المباشرة.

الموقف الأول يخنق الشعر بتشييئه تشييئاً تقنياً، والموقف الثانى يفقد الشعر شعريته. ويقدم العالم الموقف الناضج المتزن بقوله: إن كل قيمة جمالية خالصة هى فى حد ذاتها رسالة تنوير وتوعية ومتعة وتواصل إنسانى. إلا أن هذه القيمة الجمالية نفسها ترتفع فاعليتها الجمالية نفسها بمقدار ما تتضمنه وتلهمه من خبرة ودلالة اجتماعية إنسانية خاصة وعامة، وبمدى قدرتها التجديدية الرافضة لكل ما هو ثابت، مستقر، متخلف، مبتذل، جامد، مفروض.

كما تعلمت منه ضرورة أن نظل نتعلم، وأن العقل يظل يتعلم إلى ما لانهاية، حيث لا نهاية للمعرفة، كما لا نهاية للجهل. وأنه ليست هناك معرفة ثابتة أبدية خالدة: وأن على المرء ألا يخجل من نقد الذات كلما دعت لذلك ضرورة.

أثناء إعداده دراسة له عن ديوانى «فقه اللذة» بلغ العالم من اعتنائه وتدقيقه أن اقترح على أن نلتقى عدة لقاءات نتحادث فيها ونتبادل الرأى، قبل أن يشرع فى كتابة دراسته القيمة (التى نشرت

فى «إبداع» فى نهاية ١٩٩٤) وقد ذهبت إليه فى منزله أكثر من مرة فى لقاءات حميمة جميلة.
وسوف أوجز الدروس التى خرجت بها من هذه اللقاءات فى درسين:

أ) سألنى ذات مرة: متى نجد الوقت لكتابة الشعر، وأنت مزدحم بالعمل فى «أدب ونقد و«الأهالى» وغيرهما إلى هذا الحد؟

فأجبت إننى أكتب فى الدقائق القليلة التى يحتسبها حكَم المباراة وقتاً «بدل الضائع» فى نهاية المباراة الأصلية. فإذا به يقول لى قولته الجميلة: «لا تظن أنك فى هذه الدقائق القليلة خارج عن المباراة الأصلية. إن هذه الدقائق هى استصفاء وتقطير للمباراة كلها. أنت فى المباراة طول الوقت.

ب) صحيح أنه توقف كثيراً عند بعض الصور فى «فقه اللذة» وحاول أن يفسرها تفسيرها المباشر القريب (ولعله فى ذلك كان مازال متأثراً ببقايا منهجه القديم فى مقاربة الشعر) فاستعصت واحتار. ومع ذلك فلم يفرض تفسيره - حينما كتب - على هذه الصور المستعصية، ولم يدنها أو يتهمها بالفساد أو الفشل، ولم يخف حيرته إزاءها ومحاولاته العديدة للعثور فيها على باب للدخول، بل إنه - لفرط فى تواضعه وأمانته - لم يستبعد أن يكون العيب فى طريقة القراءة لا فى النص ذاته.

●●●

أحببت محمود أمين العالم، ولفتتنى - ومازالت - شخصيته وروحه، حتى إننى ضخّمتُ مقطعاً من مقاطع قصيدتى «غزال تحت طاغية» فى ديوان «فقه اللذة» بذكره شخصياً - على طريقتى فى ذكر بعض الأسماء والمصادر والأماكن فجأة كمرجعية ذاتية ملتبسة - معتبراً إياه خيطاً من خيوط الرمز فى النص، أو ملمحاً من ملامح التجربة الحياتية والشعرية:

«ظَهْركِ ثابت وصوتك مرحمة/ هذه إجابتى على سؤال محمود أمين العالم:/ أنت حاء حواء/ أريد أن أشمك وأنت تخبزين كعكة/ كيف تستيقظ الأقنان والروح غافيه/ أنا الذى وقفت أسفل التجمع ذات ثلاثاء/. هل تذكرين الشهقة التى تواكبت مع كارمينا بورانا/ حافظى على أذنيك حساستين حتى أعود من طرابلس الغرب/ أنت أنثاى وأنا الأحدب الذى يغفو فى المسافة بين سرتك ووردتك التركية/ الشاطبى أضيق من أصابع الرجلين/ أنت حاء جرٍ /وعليك تثبيت الفحات فى عدسة».

●●●

باتجاه الجنوب

«قصص من السعودية» للقاص عبد العزيز عسيري



إعداد وتقديم: أمينة النقاش

ما أجمل هذه القصص

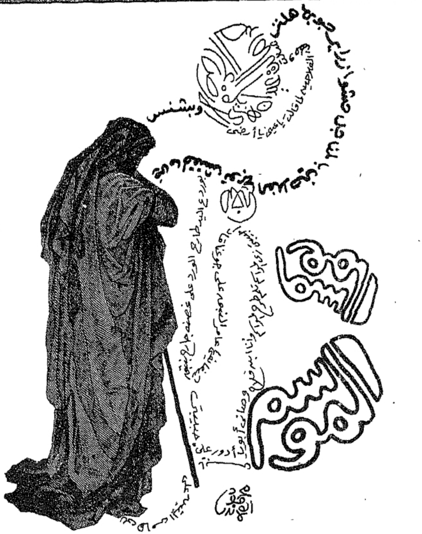
بلغة أقرب إلى السرد الشعرى، يقدم الكاتب السعودى «عبد العزيز عبد الغنى عسيرى» (من مواليد ١٩٦٣) مجموعته القصصية الأولى «باتجاه الجنوب» التى تضم أربعة وثلاثين أقصوصة تتميز بالحميمية، وتحفل بالمفارقات، وتعتمد كلها على التركيز الشديد الذى امتزج بشاعرية فى اللغة، وتكثيف فى المعانى وتدفق فى الصور، مع اختزال للتفاصيل تطبيقا لمقولة «النفرى» الشهيرة : كلما اتسعت الرؤية، ضاقت العبارة.

من الجنوب يأتى الخير.. يأتى الغيث.. والضيوف. بهذه الكلمات فى القصة التى تحمل اسم المجموعة «باتجاه الجنوب» يكشف الكاتب كم هو مسكون بمدينته «الطائف» التى تقع فى جنوب المملكة، وتجاور مدينة مكة المكرمة. يقول «عسيرى» : لم تعرف سماء الطائف نجما باهتا.. والله يحب مدينتى، لذا جعلها قريبة من السماء. كما تذكره أسماء الأحياء، والألعاب الشعبية فى مدينة الطائف بوجه أمه.

ومدينة الطائف هى بلدة تاريخية قديمة، عرفت بهذا الاسم لأن قبيلة «ثقيف» «بنت حولها سورا» حوطها وطاف بها وحماها من الطامعين» فحملت اسم الطائف. وكان العثمانيون قد اتخذوا منها معقلا عسكريا، فنشروا فيها القلاع والثكنات، كما شكلت الطائف بوابة فتح رئيسية لجيوش الملك عبد العزيز آل سعود موحد المملكة، ولأن جوها أكثر الأجواء اعتدالا، فهى تعد مصيف المملكة الأول.

عشق أبدى لمدينة الطائف، يظهر فى مقاطع عدة من هذه المجموعة القصصية البديعة، التى ترصد العلاقة الحميمية بين الكاتب ومدينته، يصف من خلالها طبيعتها الخلابة، وسهولها، وسماءها الصافية والعاب أطفالها. وترسم المجموعة صور الحزن من قيود على الحرية، وغضب من قمع اجتماعى، وتفاعل بين الألم الخاص والهم الوطنى العام، واحتدام لصراع بين قيم الشر والخير والقبح والجمال والظلم والعدل، ونسج لعلاقات إنسانية ترصد البطولات اليومية الصغيرة لحياة الناس العادية.

تتنوع تجارب «عبد العزيز عسيرى» الفنية والأدبية، وفضلا عن كتابة القصة القصيرة، فهو



مقرر لجنة الفنون المسرحية بجمعية الثقافة والفنون بالطائف، وأحد مؤسسى ورشة العمل المسرحى بالطائف والتى تحمل عنوان «مسرح الطائف»، وبرغم أنه تلقى دراسته فى كلية الشريعة فى جامعة أم القرى بمكة المكرمة، وحاز على دبلوم دراسات قانونية من معهد الإدارة العامة ويعمل مستشارا قانونيا فى محافظة الطائف، فقد درس بشكل ذاتى الأدب المسرحى، ونشر العديد من المقالات والدراسات المسرحية، واستطاع أن يتخصص فى السنوجرافيا، حيث حصل على جوائز عدة من مهرجانات المسرح العربى فى دمشق والقاهرة والرباط وقرطاج.

فلنذهب إذن «باتجاه الجنوب» حيث عالم من القصص، يخاصم الثرثرة، ويحتفى بالبساطة، وباللغة الشعرية الجميلة، التى تحفل بالدلالة والإيحاء، وتكشف عن كاتب قصصى كبير.

أمينة النقاش

عيال عبد القوى

«الله أكبر...يا عيال عبد القوى تفرقتم»

هكذا ودعت ابنتها منيرة التى حملت ما استطاعت من أطفالها على يديها... بينما تعلق البقية بعباءتها السوداء سائرين خلفها.. رأسها المضغوط بحقيبة الملابس المنتفخة يذرف عرقا وشى بتجاعيد وجهها وشفتيها الضامرتين.. أطفالها المتعثرة خطاهم فى المنعطفات المعتمة لسلم العمارة، لا يكفون عن البكاء.. هبطت بهم الدرج سريعا.. أقسم زوجها أن يطلقها ويتركها مع جرائها الصغيرة ما لم تذهب معه.. فقد وجد وظيفة فى قرية نائية.. كلما طوت السنديانة سجادة الصلاة رددت:

«الله أكبر...يا عيال عبد القوى تفرقتم»

***

تدخل غرفة «مهنا» تشم غترته وثوبه المعلقين على مسمار خلف الباب.. تستلقى على فراشه.. تحلم أن يعود يوما فيوقظها لينام مكانه..مضت أسابيع على اختفائه نسج خلالها أهل الحارة حكايات عديدة.. نسوة من الحارة أكدن هروبه مع فتاة من حارة مجاورة بعد انتفاخ بطنها، امتنعن عن ذكر اسمها لأن الله يحب الستر..

أحد أكثر رجالات الحارة وقاراً أقسم أن من يثق بهم قالوا أنهم شاهدوا «مهنا» فى المدينة المجاورة يقود سيارة فارهة برفقة فنان مشهور، نسج الحكايات لا ينتهى والسنديانة صامتة منذ قال لها أنه لم يعد يطيق أن تنفق عليه امرأة..

***

«الله أكبر...يا عيال عبد القوى تفرقتم»

فرحته بولادة طفله الأول تبددت..لم يعد ما يتقاضاه من أجر يومى يفى باحتياجات عائلته.. اضطر للعمل ساعات إضافية بأجر زهيد.. قام بأعمال أخرى كان يأنف من أدائها.. أصبح مستعدا للقيام بأى شىء.. انقطع عن اصدقائه وجيرانه.. لامته زوجته على تجاهله لأمه مدة طويلة.. اتصل عليها قائلا «يا أمى الجوع كافر» وذاب فى الحياة.

***

يقفز صاخبا فى أرجاء المنزل.. يعبث بمحتوياته.. فارداً ذراعيه الصغيرتين مقلداً صوت طائرة.. فزعت.. ارتبكت.. قطعت صلاتها، أسرعت للنوافذ والأبواب أقفلتها بإحكام..

صرخت متوسلة «يا الله.. إنه آخر الأبناء»..

انتحار

- نوره، بيضاء البشرة نحيلة القوام.
- رائع ، وماذا أيضا .
- عيونها عسلية.
- أفضل العيون السود.
- العسلية أكثر جاذبية.
- لا بأس.
- شعرها أسود.
- آه لو كان أشقر.
- هذه خلقة ربنا..يا ولدى.
- ما رأيك فى حصة؟
- إنها لا تحسن اختيار ألوان ملابسها.
- سوف تتعلم.
- نظراتها تزعجنى.. أفضل عليها هيفاء.
- ما شكل أصابعها؟

يستمر استعراض بنات الحى.. يحتد النقاش بينهما بين موافق ومعارض.

هو... قابع فى ركن الغرفة.. يراقبهما.. صامتا.. ملقى كقطعة بالية.. لا يحس بحرارته سوى الكرسى الجالس عليه..

لقد ارتبطا بعلاقة حميمية.. إنه ملاذه.. الشىء الوحيد الذى يفهمه، الذى يقدر مشاعره..

همس للكرسى «لم يتبق إلا أن أصلب ويجوب بى مناديا: «لله يا محسنين عروس لهذا الفتى»

لن اسمح لهما.. أخى يرى زوجته دميمة فهو يبحث عن فتاة أحلامه ليزوجنى بها، أمى تريد تحسين نسل العائلة.. لن أكون سلعة.. وداعاً سوق النخاسة، خرج من المنزل.. ومازال العرض مستمرا..

طرق أول باب خرجت له امرأة عجوز قال لها : تتزوجينى؟

ورقة توت

لماذا قالها بتلك النبرة؟! هاه، لماذا قالها أصلاً؟ أتذكر أني ابتسمت فصفعني وصفعني ثم ركلني ثم قالها..!

لا لا لم يركلني وإلا انشق ثوبه فكل الوقائع المادية تثبت أنه لم يلعب كرة قدم قط.. حقيقة أشك أنه ركلني رغم أن مؤخرتي تؤلمني، لكن الصفع ثابت.. أني أخلط الأمور يجب أن أرتب الوقائع حسب حدوثها زمنيا حتى استطيع أن أصل: لماذا قالها بتلك النبرة؟

يوجد لدى صفع وركل و... هل فعلا حدثت؟.. قد يكون قالها أولا ثم صفعني ثم ركلني.. لا الركل أولا، ولكن كيف وقد ثبت لدى بالأدلة المادية الدامغة وشهادة الشهود أنه لم يركلني حقا. إنه أمر محير.

عفواً أي شهود، لم يكن معنا أحد.. أتذكر أن الوقت كان ليلاً والسماء ملبدة بالغيوم.. قف.. ما علاقة الليل والسماء بالشهود لم يكن معنا أحد أقسم بالله لم يكن معنا أحد.. إذا ثبت لدى بإقرار المدعى إنه لم يكن معهما أحد وعليه حكمت.. ما هذا الخلط؟ كنت أتحدث عن ترتيب الأحداث، بل كنت اتساءل لماذا قالها بتلك النبرة؟ لابد من سبب!!

عفوا عفوا سأبدأ من جديد.. عندما صفعني ..هل حقا فعل ذلك فالأورام التي على وجهي لا توحي بفعل ذلك، كما أن الطقس كان بارداً.

وهو مصاب بالروماتيزم.. آه إني أنشد الحقيقة بما أن الشك يفسر لصالحه فهو لم يصفعني ، إذاً نعود لماذا قالها؟ نعم.. لقد قالها بتلك النبرة، وإلا لماذا أقف هنا والوقت ما يزال ليلاً وقدماي غارقتان في ماء المطر.. إن بقيت هنا سوف أصاب بالزكام فالأفضل أن أحتمي بالضوء المنبعث من عامود الإنارة.. ولكن لماذا قالها بتلك النبرة؟!!

الالتصاق

عصفور ملقى على قارعة الطريق.. يلهبه الظمأ، يتحرق شوقا لقفص يأويه.. عند مروري أرتعش.. انقض على قدمي.. ركلته حتى لا يوقظها فتسرى الحياة فيها.. لكنه التصق بي.. نزعت جسدي عضوا عضوا.. ومازال ملتصقا بي.. صرخت فارتطم به صوتي فعاد تغريداً.. ضحكت وضحكت ثم أكملت الضحك فهيئته تثيرني حتى اعتقدت أنه بلا أرجل ومع ذلك مازال ملتصقاً بي.. حام حولي فوقفت مسلوباً..

أخذ يصفق بجناحيه فانبعثت منهما زوبعة أخذت ترجمني بحجارة سوداء.. هممت بالهرب.. أنجدع أنفي.. حينئذ أيقنت بالهلاك.. فجأة هويت على الأرض نازفا طينا أسود.. إذ بأعضائي تنشطر.. تتدفق منها عصافير بيضاء.. التفت حولي.. حملتني فارتفعت وارتفعت.. رأيت المدينة صدئة.. تنز قيحاً تتلحف بالعفونة.. أشحت وجهي فأشرق الضباب..

نزلت في سحابة فاغتسلت.وعندما هبطت كانت العصافير تحيط بي مرددة نغماً كانت تنشده أمي عندما آوي إلى حضنها.

رباب

درب القرية الموسوم بخطى أطفال حفاة لا يملون اللعب، عند الشروق يستحيل خصلة ذهبية تغار منها نساء وصبايا القرية فيكدن في الليل ليخرج الرجال بدوابهم متحالفين مع الريح مخضبين الصبح بالغبار، فينكفئ الدرب لحين عودة رجال يقاسمهم التعب ملامحهم.

عند المساء يمد الدرب ناصيته إلى البيوت الطينية الصغيرة المتقلدة أبواباً ونوافذ خشبية قاتمة الألوان شتاءً، محايدة خريفاً، مبهجة ربيعاً وصيفا.. يصيخ السمع لحكايات مملة ترددها النساء ممهورة بالمكيدة والنميمة تصاحبها حركات رءوس رجال بليدة.. ونكات بذيئة يخبئها الفتيان عن الآخرين ..وتأوهات صبايا يعزفن على جدائلهن لوعة انتظار لن يطول.

عندما يغفو القمر يتوسد الدرب الليل غازلا من العتمة نجمة يعلقها قنديلاً على نافذة فتاة خمرية وهبته ذات مساء ابتسامتها الحزينة فلم يعد قادراً على مغادرة القرية.

الباب الشرقى

الشمس تتدحرج على جسده الملقى عند باب المدينة الشرقى منذ أعوام.. صوت حارس الأمكنة منقوش فى أذنيه «ارموه فى رحم الصحرا، إن تطهر انفلق له الباب الشرقى»..

حمله بضع عبيد على محفة.. شقوا به الصحراء دون توقف.. دليلهم صوت حارس الأمكنة «رحم الصحراء مدفن آخركم».. الشمس تغير جلدها كل صباح.. كلما طعنوا فى الصحراء استفاقت فيهم غريزة الحياة.. بعد عدة مراحل أهالوا الرمل على أولهم.. مضى زمن.. أهال الرمل على آخرهم.. قبع فى مكانه.. غمر جسمه بالرمل ثلاثة أيام.. توجه صوب المدينة ترشده خطى العبيد المطبوعة على الصحراء.. كلما طاف حول سور المدينة ليدخل نبذته أبوابها عند الباب الشرقى الموصود.. أخذ صوته ينضب.. فقأ عينيه.. انهمر منهما رمل كثيف أحاط بالمدينة.. بطمأنينة قال «أيتها المدينة الفاجرة.. تطهرى أولا».

الشجرة

يتكئ على عصى مصنوعة من شجرة.. الشجرة العتيقة الرابضة بالقرب من المنزل المحبوس داخل فناء مبنى من الطين المجلوب من المزرعة .. المزرعة الواقعة بالقرية النائية عن العاصمة.. العاصمة المحتضنة بالصحراء الممتدة حتى الجبال المعانقة للسحاب.. السحاب المهاجر من شاطئ البحر.. البحر الرازح تحت وطأة المراكب.. المراكب المصنوعة من شجرة.. الشجرة التى زرعها إنسان.. إنسان قتله إنسان يتكئ على عصى مصنوعة من شجرة..

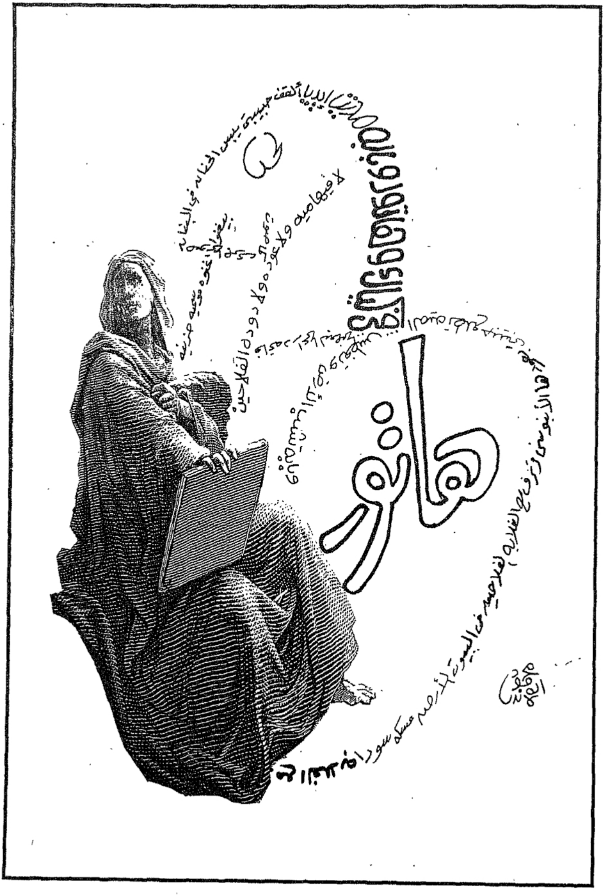
الشاب يحيى

«حصة اليوم اختبار» قالها أستاذ الرسم.

احتج الطلبة بأنهم غير مستعدين وأدواتهم ناقصة. قال الأستاذ بحزم «أنتم فى المرحلة الثانوية.. كفوا عن لعب الأطفال.. أخرجوا أى ورقة وارسموا بأى قلم.. لا تهمنى الألوان، المهم المهارة». أذعن الطلبة للوضع..

قال الأستاذ: ارسموا أى منظر واقعى من حياتنا اليومية.. بدأ الطلبة برسم المدرسة.. بائع البسبوسة .. الأمهات.. رسوم شتى.. المدرس ينتقل من طالب لآخر.

وقف عند يحيى..كان قلم الرصاص يتحرك بحزن.. الورقة يقطر منها الدم على أرض الفصل.. كانت خريطة فلسطين..


هاتف



العودة

عندما رآنى جفل منى.. ارتعش.. أقسم ألا يعود.. ابتسمت.. ازداد رهقا.. انحنى.. جثا.. حاول الانتصاب فطمره البكاء.. ربت على نشيجه.. لم يهدأ، ابتسمت.. تهاوى.. احتضن الأرض.. أدرت وجهى، بكيت وبكيت.. ساقنى حزنى صوب الحزن.. أقسمت ألا أعود.

جدل

لبس معطفه.. قبض على حواسه.. حمل سطلا مليئا بالألوان.. أغلق باب المرسم.. أزاح الليل من طريقه.. انزوى فى أحد منعطفات الشارع ينتظرها .. البيوت الصغيرة حبست أنفاسها تواطأ معه.. العصافير سربت شقشقتها لتغريها بالظهور..

وجوه الأطفال المائلة للسمرة التى تركوها لديه أخرجها من معطفه.. نثرها فى الفضاء.. اندفعت الشمس من مخبئها..

قذفها بالألوان لوجوه أكثر بهجة..

دانيه

استيقظ الليل على رهافة روحها..

مضى يتتبع هسهسة أنفاسها..

نفذ إلى غرفة نومها..

وجدها محاطة بملائكة يحرسونها..

سمحوا له بالاقتراب..

فى الصباح..

فتحت حقيبتها المدرسية..

كان واجبها المدرسى محلولاً..

فرحت كثيرا..

نظرت فى المرآة..

وجدت على خدها شامة سوداء جميلة..

منذ ذلك الحين صار الناس بلا ليل..

الظل

جاهرت بغلوها فالقتنى ظلاً أعوج..

تمادت فجعلت للأشياء ظلالاً..

أدحرج ظلى كل يوم..

أهامسه..

ألاطفه..

أجهد لأنسنته..

لأغويه بالانفصال عن قدمى..

كلما أفلحت فى المساء..

نبت لى ظل فى النهار..

الأدمة

كلما ركضت زادت الأرض اتساعاً..

أخذت قبضة من طين٠٠٠
أطلقت صرخة تشظت لها الروح٠٠
هتفت «يا أرض منتهاك قبضة»٠٠
آخيت الريح والرمل فجعلا لى قبراً من نسيان٠٠
أخرجت الأرض من جرابها جماجم وفتات عظام٠٠
وأهدتنى حشرجة الموت٠٠
قائلة «أنت منى»٠٠

باتجاه الجنوب

صوت المؤذن يلامس السماء٠٠ يتمسح بها٠٠ فيعود صوتا قدسيا يغسل الفجر٠٠ سبابة أبى نخلة لا تمل التسبيح٠٠ صوته المعجون بالأذكار يربت على أذنى٠٠أستلذ بالغفو٠٠انهضنى٠٠ وقفت ممسكا بطرف ثوبه عند الباب الجنوبى للمنزل٠٠رفع خنجره٠٠ عيناى مأخوذتان به٠٠ أشبه بهلال مئذنة٠٠هبط كشهاب راصد٠٠ الدماء تنفر ملطخه ثوبى٠٠ يضحك أبى٠٠ يمسح خنجره على رقبة البعير ٠٠ أغسل عتبة المنزل التى لم نطأها إلا أمس٠٠ يذكر الذاهبين للصلاة بدعوته لهم للغداء٠٠ينظر إلى مكان قصى فى السماء قائلا: «من الجنوب يأتى الخير٠٠ يأتى الغيث والضيوف» أهز رأسى متمتما قوله٠٠

سنوات مضت٠٠ بابنا الجنوبى لا يلتئم٠٠ كبرت وكبر أبى٠٠

أقوده إلى بساطه عند عتبة الباب٠٠ أسكب له القهوة٠٠ يسألنى عن المارة٠٠ يطلب أن أنظر باتجاه الجنوب٠٠ فأردد عليه: من الجنوب يأتى الخير٠٠ يأتى الغيث والضيوف٠


الرجال حتى الغنا
الغنا

طفل اسمه يحيى

(١)

ولولت الأم وتعالى صوتها.. هرول نساء القرية لاستقصاء الخبر.. انطلق طفل ليخبر الأب أن زوجته أحالت الحارة بركانا من الضوضاء.. ازدحم البيت المبنى من الطين بالأجساد ولم يستطع الأب الوصول إلى زوجته إلا زحفا بين الأقدام.. عندما اقترب غرس وجهه فى عينى طفله فأغشى عليه..

بصوت شاحب قالت الأم «عيناه العسليتان صارتا خضراوتين»

حدجها الأب بنظرة ريبة متسائلاً «هذا ابنى؟».

تراجعت الأم وانكمشت قائلةً «إنه يحيى، ابنك».

اقترب الأب سائلاً طفله «أمريض أنت؟».

قال يحيى «أنا بخير يا أبى».

قال الأب «هل عيناك تؤلماك؟».

نظر يحى فى بقايا المرآة المشنوقة على مسمار صدئ، ضحك ببراءة أطفال القرى المنسية ثم قال «لقد أعطانا المعلم زيتونا أخضر مما تنبته مزرعته فأكله التلاميذ أما أنا شطرت الزيتونة وثبتهما مكان عينى».

(٢)

سأل الأستاذ «من منكم يحفظ حروف الهجاء؟». وقف أحد الطلبة بسرعة قائلاً «أنا.. أنا يا أستاذ..أ.ب.ت.ث..»

قاطعه يحيى بصوت عال «أنا.. أنا.. أنا يا أستاذ».

نهره الأستاذ وطلب منه أن يحضر ولى أمره فى الغد.

قال يحيى «لم أفعل خطأ.. إنه لا يحفظ حروف الهجاء فمنذ أن أصبحت عيناى زيتونيتين صارت حروف الهجاء فقط..ف..ل..س..ط..ى..ن».

(٣)

تمدد على السرير لا يستره سوى سروال قصير.. بدأ الطبيب الكشف عليه وكلما حاول النهوض منعه والداه..

حاول الطبيب تهدأته فقدم له الحلوى.. قبض عليها صارت حجراً.. فى اليوم التالى صدر قرار



بمنع استيراد الحلوى.

ومنع أى شخص من حيازتها بدون تصريح وإلا عوقب بالحبس.

بكى يحيى فتساقطت من عينيه الحلوى.. قبض عليها.. تحولت حجارة..

خرج للشارع وبدأ يبكى والأطفال يتلقفون الحلوى ويقذفون بالحجارة الجنود الذين يبادلونهم بالرصاص.

فضاء

لم أستطع إدراك دمعتي.. رأسي كان يلامس صدرها الحاني ويداها تلملمان ما تبقى لي من وجود.. حاولت أن أرجع صوتي من منافي الصمت.. أعي رسم تقاسيم وجهي، لعل اللحظة الراهنة تعيرني ذاكرة لا أخجل منها، جاء صوتي، مثقوبا يتبدى من خلاله الحزن والكآبة : أرجوك أقفلي الباب. كم أكره الباب الموارب، تحركت بهدوء صوب الباب.. قطعت المسافة كسحابة وديعة تعبر الحقول، طاوعها الباب عائدا لسيرته الأولى.. إنتشى المكان بعبق السكنية.. أخذت تداعب خصلات من شعري. تحرك صوتي: الباب الموارب يشعرني أن هناك من يراقبني.. يتلصص على فأندفع إلى تزييف تصرفاتي والإتيان بأمور لا أرغبها، فأفقد حريتي.

انساب صوتها:آسفة ، رغبت في تجديد هواء الغرفة ؛ النوافذ مقفلة منذ أيام.. صوتي المثقوب عاد مرة أخرى: الباب الموارب..مراوغ.. يستوطن التأرجح..لا أمان له..أشعر دوماً أن خلفه المجهول يتربص بي لذا أحب الأماكن المشكوفة، تشعرني بالوضوح فالأمان. رسمت ابتسامتها على شفتي قائلة: هل أعيد فتح النوافذ؟

النور الخافت المتدلي من المصباح ألقى بظلالها على..تمازجت ملامحنا.. شعرت بالدفء والطمأنينة.

قلت لها: لم أعد بحاجة للفضاءات المفتوحة، أنت أكثر رحابة.

فن تشكيلى

الحرف التقليدية والتنمية فى مصر
تاريخ من الفرص الضائعة والمشاريع الممكنة

عز الدين نجيب

ينظر الكثيرون إلى الفنون الحرفية التقليدية باعتبارها من نتاج الماضى بتقاليده وأنماطه لهذا يرون أنها تنتمى إليه وحده، لأنها وجدت لتلبى احتياجاته وتخدم معتقداته وهو ما يجعلها خيوطا فى نسيج الحياة اليومية والطقوس الدينية للشعوب، ومع التقدم العلمى والتكنولوجى وتأثيره المفاهيمى على التطور الاقتصادى والاجتماعى والقيمى للمجتمعات لم يعد لهذه الحرف مكان فى حياتها فالمسكن - مثلا- لم يعد بيتا مستقلا من الطين أو الأحجار أو الفخار أو جذوع الأشجار متكاملا مع البيئة المحيطة به و مبنيا بأيدى الجماعة من خلال تعاون الجيران وأبناء القرية أو المنطقة مع صاحبه، كتعاون متبادل وعرف سائد يؤسس تاريخا مشتركا بينهم بل أصبح المسكن جزءا من مجمع خرسانى هائل فى شكل عمارة مقسمة إلى وحدات نمطية، لا يعنى سكانها طرازها المعمارى أو ملاءمته مع طبيعة البيئة أو تعبيره عن روح الجماعة ولم يعد هذا المسكن بحاجة إلى سواتر أو شرفات أو نوافذ شبكية بطرز المشربيات لتحقيق الخصوصية لسكانه بعيدا عن المتطفلين ولا إلى أغراض التهوية الطبيعية والإضاءة الخافتة التى كانت المشربية تحققهما بجانب وظيفة الحجاب فكل هذه الأغراض والقيم اندثرت مع المتغيرات الزاحفة التى لا تنظر إلى الوراء.. وقس على ذلك فى نوافذ الزجاج المعشق فى الجص أو أثاث الخرط الخشبى أو أعمال الخيامية أو الأوانى الخذفية للطعام والشراب أو منتجات الخوص والجريد والحجر والجلد والنحاس والحديد والعظام والأحجار الكريمة أو منتجات البسط والسجاد وخيوط الذهب والفضة وكل ما يدخل فى الأزياء وأغراض الزينة فتلك جميعا -وعشرات غيرها- قد تجاوزها الزمن وحلت محلها أنماط وخامات وتقنيات عصرية تلاحق

مثيلاتها فى الدول المتقدمة.

الدول المتقدمة.. والحرف:

هذه النظرة -على منطقيتها- لا تمثل إلا جزءا من الحقيقة ولا نرى أبعد من موقع قدميها ذلك أن تلك الدول -التى نصفها بالمتقدمة- فى الغرب والشرق على السواء تولى أكبر العناية للحرف التقليدية وترعاها وتنشىء من أجلها المدن والقرى والمعارض والأسواق فى كل مكان وتستثمرها اقتصاديا وبيئيا إلى أقصى حد حتى تجعل منها أحد المصادر الأساسية للدخل القومى نتيجة ما تلاقيه منتجاتها من إقبال واسع داخليا وخارجيا والأهم من ذلك هو ما تشيعه من ثقافة دافعة نحو تنمية الحس الإنسانى من خلال التعامل مع المنتج اليدوى الأصلى والخامة الطبيعية صديقة البيئة، ثقافة الحنين إلى الأصالة والجذور بالرغم من قصر عمر هذه الدول والمجتمعات وتواضع موروثها الثقافى والحضارى وقلة عدد الحرف التقليدية بها مقارنة بما نملكه من ذلك كله.

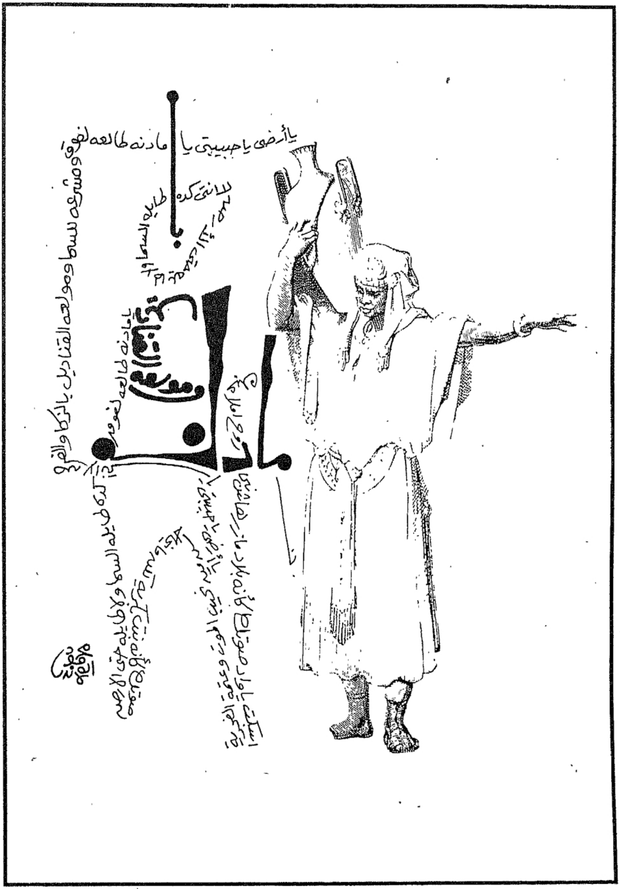
والآن فلننظر إلى هذه المفارقة.. بلاد مثل اليونان وقبرص وفرنسا وإيطاليا وسويسرا فى أوروبا الغربية تقيم استثمارات بمليارات اليورو فى مجال الحرف التقليدية وتستهلك شعوبها ما تنتجه منها وتصدر الفائض إلى دول العالم وبلاد مثل الهند وباكستان وأندونيسيا وماليزيا فى آسيا تقيم فى كل مدينة أو قرية معرضا أو مهرجانا -إن لم يكن مدينة متكاملة- للحرف التقليدية وتغزو بها شتى دول العالم ومنها مصر ولن أتحدث عن الصين التى باتت تكتسح الكرة الأرضية كلها -كما نعلم جميعا- بمنتجاتها اليدوية رفيع المستوى ثم انتقلت إلى تصدير التراث الذى يمثل الدول العربية إلى أسواقنا بدءا من الأزياء وأغراض الصلاة والحج حتى فانوس رمضان والتماثيل الفرعونية والأمر نفسه فى قارات أفريقيا وأمريكا اللاتينية بل وعدد من الدول العربية -مثل المغرب وتونس- اللتان خصصت كل منهما نصف وزارة للحرف التقليدية تكمل إحداهما السياحة وتكمل الأخرى الصناعة.. ونلاحظ أن الشعب المغربى هو المستهلك الأول لمنتجاته الحرفية بعد أن أصدر الملك محمد الخامس مرسوما ملكيا بتخصيص نسبة ثابتة من تكاليف إنشاء أى مبنى خاص أو عام لمنتجات الحرف من بلاطات خزفية ونوافذ من الزجاج المعشق أو من الخرط الخشبى وما إلى ذلك ونجم عن هذا القرار قيام مئات الجمعيات الأهلية وآلاف الورش المختصة بالإنتاج الحرفى المعانة من الدولة تحت رعاية عدة نقابات مهنية تحمى حقوق ما يقرب من خمسة ملايين حرفى مما أنهى مشكلة البطالة هناك تقريبا وجعل دخل الحرفى فى أعلى مستويات الدخل بالمغرب هذا فوق ما يحققه تصدير الإنتاج من دخل قومى هائل سيما بعد أن تم وضع ضوابط قياسية لمستوى الجودة وشبكة واسعة للتصدير ولم تقتصر أهداف التنمية الحرفية

بالمغرب عند الجانب الاقتصادى بل ارتبطت كذلك بالبعد الثقافى وبتغذية الاعتزاز القوى بالتراث يتمثل ذلك فى قرارات تنظم طراز المبانى وأنماط الزخرفية المتوارثة وألوانها الموحدة بجانب تخصيص يوم سنوى للزى القومى يرتدى فيه كل مواطن ومواطنة الأزياء التراثية المعروفة بالمغرب مما انعكس بالتالى فى حرص السياح على الحضور لمشاهدته وللاستمتاع بالتجول فى المدن والأسواق ذات الطرز التقليدية المميزة.

وفى أوروبا الشرقية نجد الفنون اليدوية التقليدية عمادا للاقتصاد والاعتداد القومى فى الوقت ذاته حتى أن الزائر الذى يخرج من أى بلد منها دون أن يصطحب معه بعض منتجاتها الحرفية يعتبر وكأنه لم يزرها مما جعل بلدا مثل رومانيا تقر بمبدأ استنساخ المنتجات الحرفية بالميكنة البسيطة كى تلاحق الطلب المتزايد من راغبى الشراء وبالرغم من خطورة هذا المبدأ على أصالة العمل اليدوى فقد استطاعوا امتصاص الأثر السلبى للميكنة بزيادة مساحات التدخل اليدوى المباشر فى كل قطعة وأصبح دخل الحرفى بالتالى من أعلى مستويات الدخل فى هذه الدول.

واقع الحال فى مصر:

ولنقارن بين هذا كله وبين وضع الحرف والحرفيين فى مصر.. إن الدولة لم تنشىء أى بناء مؤسسى لرعاية الحرف التقليدية.. لا وزارة.. ولا هيئة.. ولا قطاع.. ولا حتى شركة لتسويق ما ينتجه الحرفيون الأفراد المتناثرون فى جميع أنحاء البلاد بل إن الإدارة الصغيرة اليتيمة المعنية بهذا النشاط التى أسسها د.ثروت عكاشة بوزارة الثقافة قبل نصف قرن تقريبا وتطورت فى التسعينيات من القرن الماضى حتى أصبحت إدارة مركزية قد جرى تقزيمها وتهميشها وطرد حرفييها من مواقعهم التى تحولت إلى مخزن هائل للموظفين بلا عمل بوكالة الغورى كما تحول مركزا الخزف والحرف التقليدية بالفسطاط إلى فناء خلفى لصندوق التنمية الثقافية كى يمارس فيه أنشطة مجهولة حتى الآن بعد أن تم فصل هذين المركزين عن إخوتهما من المراكز الإنتاجية التابعة لقطاع الفنون التشكيلية وإلحاقهما بالصندوق لأسباب غير معلومة علما بأنه لا يملك أية أجهزة إدارية أو خبراء فى التخطيط أو التدريب أو التشغيل أو الإنتاج، مما اضطره للاستعانة بخبراء أجانب.. وهكذا حكم بالموت على كل الجهود المتواصلة لتنمية هذه الحرف على امتداد نصف قرن سابق بتلك المواقع وحكم بالتجميد على أسطوات ومعلمين ذوى خبرة تصل إلى أربعين عاما حين رفضوا أن يجلسوا كالتلاميذ كى يتعلموا من جديد ما تعلموه وهم صبية صغار ثم علموه لأجيال جديدة وهم كبار والمذهل هو أن يكون معلموهم الجدد من الإنجليز الذين أتى بهم الصندوق ليعيد تأهيلهم لعمل بلاطات سيراميك ووحدات زخرفية محفوظة قيل إنها تلبى حاجة السوق أكثر من


يا أرضي يا حبيبتي يا مادنه طالعه لفوق ومشرعه للسما ومولعه القناديل بالزكا والفرح
يا مادنه طالعه لفوق

الأشكال التقليدية التى اعتاد المركز إنتاجها.. فإذا كان هذا يحدث فى وزارة يفترض أنها المسئولة الوحيدة عن حماية التراث ومنتجيه فماذا نتوقع أن نجد فى السوق التجارى المفتوح لكل من يجرى وراء الكسب السريع ولو على حساب أى قيمة أو تراث؟!

إن أسواق خان الخليلى بحى الأزهر ومنتجعات شرم الشيخ والغردقة والأقصر وغيرها أصبحت مرتعا مفتوحا لمنتجات مشوهة الأنماط مزيفة الخامات ركيكة التنفيذ صنعت بأيدى «حرفيى طلبيات تحت السلم» التى تلبى احتياج الكم على حساب الكيف ويستغل التجار بها جهل السائحين بأسرار كل حرفة وبحثهم عن مجرد تذكار يذكرهم بالبلد الذى زاروه إلى جانب ما يمتلئ به السوق من منتجات صينية وماليزية وهندية بأسعار لا تقبل المنافسة، أما الحرفيون الأسطوات الذين تشربوا مهارات أجدادهم منذ طفولتهم وأصبحت لأناملهم المرهفة حساسية العازفين الموسيقيين فقد انكمشوا فى أركان مظلمة بين الحوارى والأزقة وعبثا يبحثون عمن يمد لهم يد العون بتسويق أعمالهم بعيدا عن حيتان البازرات المنتشرة فى المناطق السياحية الذين لا يستطيعون التمييز بين عمل الأسطى وعمل الصبى وكنتيجة لبؤس حالهم وتدهور أوضاعهم تحول الكثيرون منهم إلى أنشطة أخرى أو إلى تجار يستغلون زملاءهم فى المهنة كلما توفر لهم المكان اللازم للعرض فى المناطق السياحية كما كان يحدث معهم من قبل.. وفى جميع الأحوال فإنهم يرفضون أن ينقلوا خبراتهم إلى أبنائهم حتى لا يشربوا من نفس الكأس المر الذى تجرعوه، وقد ضاعف من أزمة المهارات الحرفية الجديدة غياب مراكز ذات مستوى جيد للتدريب على الحرف المختلفة سواء بالهيئات الحكومية أو المنظمات الأهلية مما خلق بالتالى فئة من الحرفيين الذين اكتسبوا الخبرة «بالفهلوة» خلال شهور معدودة ودخلوا بها سوق العمل والتجارة فأتت ثمارها الفجة والمشوهة التى تمتلئ بها البازارات السياحية.

وقد يحدث بين وقت وآخر أن يقام مهرجان للحرف التقليدية تنفق عليه الدولة ببذخ وتتعالى من خلاله شعارات حول إحياء التراث وتشجيع الحرف والحرفيين وخلق فرص عمل للشباب ورفع مستوى دخل الأسر الفقيرة وتمكين المرأة وإلغاء التمييز بينها وبين الرجل.. إلى آخر هذه الشعارات التى تشيعها الجهات الأجنبية صاحبة التمويل الذى ينفقه المسئولون فى إقامة هذه المهرجانات لكن سرعان ما تنفض بعد أن تقوم أجهزة الإعلام بتغطيته وتصوير المسئولين وهم يقصون الأشرطة الحريرية وينثرون الوعود البراقة ويعلنون عن إقامة المشروعات التى ستحيل الحياة إلى نعيم ثم يعود الحرفيون إلى أركانهم المظلمة المهملة فى الظلام البارد يائسين من الإصلاح أو منتظرين معجزة من السماء.

فى الطريق إلى الاندثار:

والواقع أن الحال لا يبقى على ما هو عليه فقط بل يزداد تدهورا يوما بعد يوم لقد كان لدينا حتى منتصف القرن الماضى أكثر من مائة حرفة تنقسم إلى حوالى ٢٥ عائلة حرفية، والآن لم يعد لدينا أكثر من ١٥ حرفة تنتمى إلى خمس عائلات حرفية هى: أشغال الخشب والتطعيم، أشغال النحاس، أشغال النسيج للسجاد والكليم، أشغال الفخار والخزف، أشغال الإبرة للخيامية والتطريز.. وهناك عائلات حرفية كاملة فى طريقها إلى الانقراض التام مثل: أشغال الزجاج بالنفخ والزجاج المعشق بالجص، الأشغال الجلدية، أشغال منتجات النخيل، أشغال المصاغ الفضى والبرونزى، أشغال الأزياء التراثية مثل القللى، العمارة البيئية بالطين والحجر والبلاص، أشغال الحصير، أشغال الصفيح، المنحوتات الحجرية للعمارة، زخارف الرخام والفسيفساء، فنون الخط العربى، أشغال تجليد الكتب.

حتى الحرف الموجودة نجد أن أغلبها ذو وجود رمزى: كم ضئيل، حرفية ضعيفة، خامات غير مطابقة للمواصفات الأصلية، تصميمات جامدة لا تتطور مع متغيرات الواقع والذوق.. هل يعطى كل ذلك مؤشرا إلى أننا دخلنا العد التنازلى نحو الاندثار الكامل؟

إن التاريخ يجيب بالنفى فقبل خمسمائة عام إلا عشرة انتزع السلطان التركى الغازى لمصر سليم الأول خبرة الأسطوات فى خمسين حرفة من ديارهم وشحنهم بالمراكب كأسرى الحرب إلى أسطمبول ليعمروها بفنونهم ولم يعودوا قط وباتت مصر فى عراء فنى بعد غيابهم المأساوى لكنها سرعان ما استعادت عافيتها وأنجبت غيرهم لكن ليس اليوم كالأمس فيومذاك كانت دوافع الميلاد الجديد موجودة: بتأصل العقيدة والعادات والتقاليد وهى الأب والأم لكثير من الحرف وباحتياج الناس إليها لتلبية حاجاتهم اليومية وبتشجيع الأغنياء والرعاة كى يشبعوا نزعتهم للظهور والمحاكاة والتميز بما يمتلكونه من قصور مزينة تمتلئ بالمقتنيات الحرفية النفيسة وباهتمام الحكام الجدد بتشييد العمائر الفخمة القائمة على عشرات الحرف.. وفوق ذلك كله: بتغلغل الثقافة الشعبية التى تضع الحرفى فى مكانة لائقة تجعله يتناقل خبراته عبر الأجيال السابقة ويورثها للأجيال اللاحقة والتى تجعل الشعب أول مستهلك لمنتجات الحرف مما يكفل لها سوقا مضمونة باستمرار.. فماذا لدينا اليوم من ذلك كله؟

- ارتباط الحرف بالعقيدة.. انتهى!
- وارتباطها بالعادات والتقاليد.. انتهى!
- وارتباطها بالمنفعة والاستعمال.. انتهى!
- وتشجيع الأغنياء والرعاة.. انتهى!
- وتشجيع الحكام والمؤسسات «أى الدولة».. انتهى!

- والثقافة الشعبية التى تغذى الاعتزاز بالحرفة وبالحرفى وتدفعه لتوريث خبراته لأبنائه انتهت وأصبح المواطن بالتالى فاقدا للاهتمام بتراثه، إما لاتجاهه إلى محاكاة الأذواق الأجنبية وإما لأنه مقهور بالعجز المادى عن اقتناء أعمال الحرف التى ارتفعت أسعارها وأصبحت شأنا من شئون السياح أو استعراضا ترفيا لدى الأغنياء أو حلية يتحلى بها المثقفون.

- أضف إلى ذلك: غياب مشروع ثقافى للنهضة يعمل على إشاعة روح التمسك بالهوية وعجز المنظمات الأهلية عن القيام بدورها لعدم تمكنها من الحصول على تمويل تحقق به مشروعاتها من الوزارات المعنية أو رجال الأعمال أو المؤسسات المالية أو الهيئات الدولية المانحة فباتت رهينة لثلاثة أطراف: تجاهل الدولة، وجهل أصحاب المال، وإملاءات مجحفة ذات توجهات مريبة للهيئات الدولية.

تاريخ الفرص الضائعة:

إذن فإن التعويل على التاريخ وحده لن يجدى فى استعادة مصر دورها فى إحياء فنونها الحرفية ولقد أتيحت أمام حكوماتنا المتتالية منذ السبعينيات حتى الآن العديد من الفرص لاستعادة هذا الدور ضمن سعيها لاستعادة سيادتها على أرض مصر ومكانتها العربية والدولية وإعادة بناء بنيتها الأساسية واقتصادها المفتوح وإقامة المدن الجديدة وبحثها عن مشروعات لتشغيل الشباب وتحقيق التنمية الشاملة للمجتمع وتشجيع السياحة على نطاق واسع وهى أكبر سوق لرواج الحرف والاستفادة من الميزة الثقافية لمصر فى المنافسة الدولية بمنتجاتها الحرفية «أسوة بغيرها من الدول العربية والأجنبية» عبر وسائل الاتصال وثورة المعلومات وشبكة الإنترنت بما يجعل من ثقافتنا الوطنية منتجا عالميا ودرعا يحمينا من الوجه السلبى للعولمة لكن هذه الحكومات المتتالية أهدرت بكل أسف جميع الفرص بالرغم من أنها أول المستفيدين منها.

ولقد ساعدت السياسات الثقافية المتعاقبة على إهدار تلك الفرص فقد دأبت وزارة الثقافة على القفز بساق واحدة وهى الأنشطة المهرجانية ذات الثقافة الغربية أو الاستعراض الشكلى المؤقت، وأهملت تماما دعم الثقافة الشعبية فى مواقعها الأصلية أو فى مراكزها الإنتاجية والبحثية حتى التابعة لها وأغلقت صنابير التمويل اللازمة لبقائها ونموها وهكذا جفت المنابع وحرمت الأجيال المتلاحقة من زاد ثقافى يربطها بجذورها كما حرمت الجمعيات الأهلية من الدعم الكفيل بأن يجعلها تملأ الفراغ الذى تسببت فيه الدولة والأدهى من ذلك أن لوزارة أهدرت تاريخ الحرف التراثية حيث تركته يضمحل دون أن تحاول تسجيل تاريخه وأنماطه وأعلامه فى قاعدة بيانات أو موسوعات ولم تهتم حتى بإقامة متحف للفنون الشعبية فلم نتساو حتى مع أصغر دول العالم الفقيرة إلى التراث الشعبى.. وهكذا رسبنا فى امتحان



الفرح فى الليل بتطرح
ملناشى ايديه فى
الغيور

التاريخ كما رسبنا فى امتحان التنمية.

يحدث هذا فى بلد يصل عدد الشباب العاطلين فيه إلى عشرة ملايين، وكان يمكن لمجال الحرف التقليدية أن يمتص نسبة لا بأس بها من بينهم، بعد دورات تدريبية قد تستغرق ستة أشهر للمهارات المتوسطة أو سنة للمهارات المرتفعة.

يحدث هذا فى بلد يدخله كل عام أكثر من ستة ملايين سائح أجنبى، يتطلع كل منهم إلى اقتناء بعض المنتجات الحرفية المرتبطة بتراث وتقاليد هذا البلد، من خلال عشرات الأسواق والقرى السياحية المنتشرة فى مصر الآن، ومن خلال أضعاف عددها بالخارج لو استطعنا النفاذ إليها مثلما استطاعت دول أخرى النفاذ إلى أسواقنا.

يحدث هذا فى الوقت الذى نواجه فيه تحديا يزحف نحونا بقوة مع كتائب العولمة الاقتصادية والثقافية والذوقية، حيث بتنا مهددين بأن نصبح سوقا مفتوحة للمنتجات الأجنبية، بما فيها المنتجات الحرفية الكفيلة بالقضاء على هويتنا الثقافية ومزاجنا الحضارى الممتد لآلاف السنين، ومهددين كذلك بتحويل شعبنا من شعب منتج ومبدع إلى شعب مستهلك وخامل، وهو ما يعزز الرأى الذى يروج له البعض بأن الشعب المصرى الذى نراه اليوم لا علاقة له بالشعب المصرى القديم صانع الحضارات، وما يجعلنا جديرين بأن نحتل مكان الذيل فى قائمة الشعوب، ليس اقتصاديا وعلميا وتكنولوجيا وسلوكيا فحسب، بل ثقافيا كذلك، بعد أن كانت لنا الريادة على العالم فى مجال الفنون والإبداع الحضارى.

قد يجد البعض فيما أقوله مبالغة فى التشاؤم، وقد يتشهدون على ذلك بما نراه من نهضة معمارية بأنماط إسلامية وشعبية في مبانى المنتجعات السياحية بأماكن متفرقة من مصر، وبمبانى بعض فيلات الأثرياء، التى تتضمن عناصر من الحرف التراثية، مثل القياس والخرط الخشبى والزجاج المعشق بالجص. وكيف انتقل ذلك الطراز المعمارى بما يشمله من أثاث وديكور إلى بعض قصور الأثرياء فى دول الخليج بأيدى حرفيين مصريين، سواء كانوا يقومون به من خلال ورش ووسطاء من مصر، أو كانوا ينتقلون لتنفيذها فى مواقعها الخارجية.

والحقيقة أن ذلك لا يخرج عن أحد اثنين: فهو من ناحية مغازلة لذوق السائح الأجنبى الباحث عن طابع مميز يرتبط بالبيئة، ومن ناحية أخرى هو إشباع لرغبة الأثرياء الجدد «النوفو ريش» فى محاكاة القصور التى تذكر بأثرياء الزمن القديم.. وهذا وذاك ليسا عيبا أو مظهرا سلبيا، بل إن هذا التوجه مظهر إيجابى نتمنى إنتشاره غير أنه فى النهاية ليس إلا قشرة خارجية، ولا يشكل ظاهرة عامة فى الحياة المصرية بينما نتحدث هنا عن ثقافة مجتمعية وتوجه قومى نحو تأصيل هوية الشعب وربطه بحضارته وتنمية مواهبه نحو المنافسة الحضارية مع ثقافات تسعى لابتلاعنا وتحويلنا إلى مجرد مستهلكين لأنماط

الأقوياء، ونحن فى الحقيقة غير مؤهلين لأن نكون أقوياء فى أى شيء غير الإبداع الثقافى، فهو ميزتنا الوحيدة فى مضمار المنافسة العالمية، والأساس فيه هو الفنون الحرفية، بشرط أن ننجح فى التخطيط لنهضتها على أساس علمى، بالاستعانة بالخبراء فى جميع المجالات، من الاقتصاد إلى الفنون، ومن الصناعة إلى الثقافة ومن الإنتاج إلى التسويق وبالاستعانة أيضا بخبرات الدول الأخرى، ليس على طريقة صندوق التنمية الثقافية الذى يأتى بخبراء انجلترا يعلموننا رسم الزخارف الإسلامية، بل أقصد خبراء فى خلق شبكات واسعة للتصدير إلى الشرق والغرب.

رصيد الأنجازات المهدرة

ومع ذلك فإننا نملك ثروة طائلة من الأفكار والمشاريع الممكنة التنفيذ مكدسة فى أرشيفات العديد من الندوات والمؤتمرات التى أقيمت بمصر وبعض الدول العربية خلال السنوات الماضية، بدءا من عام ١٩٩٥ وهو العام الذى أقيمت فيه الندوة الدولية للمشربية والزجاج المعشق بالقاهرة بالتعاون بين وزارة الثقافة ومنظمة «إرسيكا» الدولية للثقافة والفنون، فقد حفلت بعشرات الأبحاث والمقترحات والتوصيات القابلة للتنفيذ، وتلتها فى العالم التالى مباشرة الندوة العربية الأولى بالقاهرة للحرف التقليدية، والتى شاركت فيها إثنتا عشرة دولة عربية وقدمت خريطة متكاملة لوضع الحرف فى هذه الدول، ووضعت أجندة مقترحة للتعاون المشترك فيما بينها، ولم يلتفت إليها أحد تماما كما لم يلتفت أحد إلى توصيات الندوة الدولية عام ١٩٩٥.

إلا أن أبرز متغير حدث فى ذلك السياق هو تأسيس الإدارة العامة لمراكز الحرف التقليدية تابعة للمركز القومى للفنون التشكيلية بوزارة الثقافة عام ١٩٩٢، لتضع الأساس لنهضة جديدة فى هذا المجال، وقد تشرفت بأن أكون أول رئيس لها، وتطورت خلال عدة سنوات حتى تحولت إلى إدارة مركزية للإنتاج الفنى، وتمت من خلالها توسيع قاعدة المشتغلين بالحرف فى ١٢ حرفة شملت مواقع عديدة بالقاهرة، بين وكالة الغورى بالأزهر، ودار النسجيات المرسمة بحلوان، ومركز الخزف بالفسطاط، ومركز الفن والحياة بحى الخليفة، ومركز بحوث الفنون التقليدية بالسيدة زينب، واستطاعت - من خلال مركزها الرئيسى بوكالة الغورى - إشاعة وعى جديد فى الحياة الثقافية بأهمية الحرف التقليدية، وإمكانية الإبداع والتطوير الجمالى فى أنماطها المتوارثة لمواكبة حاجات العصر، وذلك عبر عشرات المعارض وورش العمل والندوات والمؤتمرات والمسابقات التشجيعية للمنتجين، وفوق ذلك استطاعت بث الاهتمام لدى ناشطى المجتمع المدنى بتأسيس جمعيات أهلية تتبنى رعاية هذا النشاط، وكانت أولاها: «جمعية أصالة لرعاية الفنون التراثية المعاصرة» عام ١٩٩٤. التى اتخذت مقرها فى نفس البيئة الطبيعية للحرف والحرفيين

بالقاهرة التاريخية.. وقد انتقلت بهذا النشاط خارج أسوار المواقع الحكومية، إلى ساحات النوادى الرياضية والاحتفالات الشعبية والمحافظات النائية، بل اتجهت إلى خارج مصر عبر العديد من المعارض الدولية منذ قيامها حتى وقت قريب، غير أن درة أعمالها هى إصدارها موسوعة الحرف التقليدية فى جزءين، اشتملا على ثمانى حرف، وماتزال فى انتظار دعم يساعدها على استكمال الأجزاء الباقية، للحفاظ على ذاكرة الإبداع الحرفى، كذخيرة للباحثين والمعنيين بماضى وحاضر ومستقبل هذا التراث.

• المدينة الحلم للحرف التقليدية:

ولقد كان من بين الفرص الضائعة لوزارة الثقافة: إقامة مشروع مدينة الحرف التقليدية بأرض الفسطاط التاريخية فى النصف الثانى من التسعينيات من القرن الماضى، بعد أن تبنى إقامته المؤتمر الاقتصادى الدولى الأول بالقاهرة عام ١٩٩٦، والذى تقدمت به الإدارة العامة لمراكز الحرف التقليدية بمساعدة وزارة الخارجية.. لقد كان ذلك حدث بالغ الأهمية، حيث اهتمت به أغلب الدول المشاركة فى المؤتمر، وتولت اللجنة الدولية المكونة لترويج المشروعات التى تبناها المؤتمر طبعه فى كتاب وثائقى ضمن المشروعات الهامة المختارة، وتم توزيعه على الجهات الدولية المعنية، كما تم نشره على شبكة الانترنت، وعندما توالت العروض والاستفسارات على الوزارة من شتى الجهات حول الشروط والإجراءات المطلوبة للمشاركة بالتمويل أو بالخبرة الفنية لم تجد من يجيب عليها، وبقيت الأرض التى صدر قرار من المجلس الأعلى للآثار برئاسة وزير الثقافة «ومساحتها ٦٠٠٠٠ م.م» خالية خمس سنوات حتى قامت السيدة سوزان مبارك بوضع حجر الأساس للمدينة عام ٢٠٠١ لدى افتتاحها مركز الخزف، الذى كان آخر مشروع أشرفت على إنشائه قبل تركى الخدمة، وما تزال المنطقة المخصصة للمشروع خالية حتى اليوم، إلا من حجر رخامى كشاهد القبر!

إن هذا المشروع الحلم الذى كان لى شرف وضعه وتقديمه - بالتعاون مع قطاع العلاقات الثقافية الخارجية بوزارة الثقافة - كان كفيلا بتمهيد الأرض لنهضة حقيقة للحرف التقليدية على المستوى القومى، لأنه لا يرعى الحرف الموجودة بالقاهرة وحدها أو الحرفيين المقيمين بها فحسب بل هو بمثابة مركز تجميع وتنسيق مع جميع المحافظات، ومركز تدريب على عشرات الحرف، تتبعه فروع فى عدد من عواصم المحافظات المميزة بالإنتاج الحرفى، ويرتبط ذلك بخطط ومراكز للبحث المنهجى والتوثيق العلمى والتصميم الفنى والتشغيل البشرى والإنتاج الكمى والكيفى والتسويق المحلى والدولى والعرض المتحفى والتثقيف التخصصى. وفوق ذلك فإنه مزار ثقافى وسياحى وترويجى وتسويقى، يختزل أنماط والفنون العمارة من مختلف البيئات الجغرافية والعمرانية بوادى النيل والصحراء فى مجموعة من البيوت، تقام

بنفس طرز العمارة فى بيئتها الأصلية، من البيت النوبى والأقصرى إلى السيوى والواحاتى، إلى السيناوى والشرقاوى، إلى الرشيدى والساحلى.. إلخ، ويستضيف كل بيت أسرة منتجة من نفس المنطقة الجغرافية التى يمثلها لفترة معينة، تقيم خلالها فيه وتمارس إنتاج المشغولات التى تتميز بها أمام الزائرين، وتبيع لهم أعمالها فى الحال، أسوة بقرى الحرفيين فى ينودلهى وإسلام أباد وغيرهما.. لكل ذلك فإن المشروع كان مؤهلا لاستقطاب عشاق التراث الحرفى وطابع الأصالة المصرية، خاصة أنه ينطلق من مدينة تاريخية عريقة - وهى الفسطاط - ومن منطقة أثرية تجمع الأديان الثلاثة، وتمتد من حولها ورش الفخار الشعبى فى تلك المنطقة.

• عود على بدء!

وبعيدا عن مشاعر التشاؤم والتفاؤل، فإننا لكى نحيى مثل هذا المشروع، لابد أن تتسلح وزارة الثقافة ومنظمات المجتمع المدنى الممثلة فى جمعيات أهلية معنية بهذا التراث بإيمان حقيقى وإرادة فاعلة لتنفيذه، وهو لا يحتاج إلى أكثر من حملة قومية دولية لتوفير التمويل اللازم لإقامته، وأنا على ثقة بأن العديد من الهيئات الدولية المانحة سوف ترحب بتمويله، بشرط أن توضع له الدراسات والأسس العلمية المناسبة، بعيدا عن بيروقراطية الأجهزة الحكومية ومحترفى اقتناص الفرص.

ويتطلب ذلك - فى رأيى - تأسيس مجلس أعلى للحرف التقليدية يتبع مباشرة مجلس الوزراء، ويضم نخبة من الخبراء والمتخصصين، ويحظى باستقلال مالى وإدارى عن أية وزارة، مع تأكيد تعاونه مع الجمعيات الأهلية المختصة وذلك مع مختلف الوزارات المعنية، مثل الثقافة والسياحة والشباب والمحافظات والصندوق الاجتماعى للتنمية حيث يمكن الاستفادة من إمكانات كل منها فى إقامة ورش للتدريب والإنتاج فى مواقعها المنتشرة بمدن وقرى الجمهورية تحت إشراف المجلس الأعلى بالقاهرة، فتصبح هذه الورش بمثابة الشرايين التى ترتبط بالقلب، كما يتطلب تسويق المنتجات تأسيس شركة خاصة بالتسويق المحلى والخارجى بالمشاركة بين المجلس وبين بعض المستثمرين.

غير أن نجاح هذا المشروع يرتبط بزرع وتنمية قناعة المثقفين وقادة الرأى فى الصحافة والتليفزيون والإذاعة بتبنيه والتنبيه لأهميته، وهو ما يؤدى إلى التوازن الثقافى بين الثقافة الرسمية للنخبة وبين الثقافة الشعبية للقاعدة العريضة فى المجتمع، وهى قناعة لا تتأتى بغير النزول إلى أرض الواقع، والبحث عن نموذج ثقافى جديد ينبثق من إرثنا الحضارى الممتد وبيئاتنا الجغرافية الملهمة بعبقرية المكان والزمان.

فخرى أبو السعود: تجربة فى الأدب المقارن

د. ماهر شفيق فريد

على صفحات «رسالة» أحمد حسن الزيات نشر الأديب الشاعر المترجم فخرى أبو السعود(١٩٠٩ - ١٩٤٠) (١) فى عام ١٩٣٥ مقالتين فى الموازنة بين الأدبين العربى والإنجليزى كانا تمهيدا لست وثلاثين مقالة فى الفترة ما بين سبتمبر ١٩٣٦- يونيه ١٩٣٧ تمنحه الحق فى أن يعد من أول رواد هذا المبحث، وأن كان قد سبقه إلى استخدام مصطلح «الأدب المقارن» بفترة بسيطة، خليل هنداوى على صفحات المجلة ذاتها، على نحو ما أوضح الدكتور حسام الخطيب(٢).

وينبغى فى هذا المقام أن ننوه بعملين سابقين عن فخرى أبو السعود: كتاب الشاعر السكندرى الراحل عبد العليم القبانى «فخرى أبو السعود: حياته وشعره مع ملامح من عصره وإشارات إلى آثاره النثرية» (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣) وفيه تناول صلته بالإسكندرية، ومأساته (مات منتحرا)(٣)، واتجاهاته الشعرية من ثورة وغزل ووصف (٤)، ونماذج من شعره ونثره.

والعمل الثانى والأهم هو كتاب فخرى أبو السعود «فى الأدب المقارن ومقالات أخرى» من إعداد جيهان عرفة وتقديم د. محمود على مكى (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧) (٥) وقد ضم النصوص الكاملة للمقالات التى تعنينا هنا إلى جانب مقالات أخرى، نشرت بمجلتى «الثقافة» و«الهلال»، عن الأدب العربى والآداب الغربية والفكر السياسى. وشفعت معدة الكتاب هذه النصوص بمقالات عن أبى السعود لزكى نجيب محمود وأحمد فتحى مرسى ومحمد عبد الغنى

حسن مع ملحق بأسماء وتواريخ وأماكن نشر المقالات.

وتتخذ مقالات أبى السعود فى «الرسالة» شكلا ثابتا هو ذكر موضوع من الموضوعات مشفوعا بعبارة «فى الأدبين العربى والإنجليزى». وعلى هذا النحو نجده، بعد مقالات أكثر اتساما بالطابع العمومى عن الظواهر المتماثلة والنزعة العملية فى الأدبين، يتحدث عن الموضوعات الآتية فى كليهما: الأثر الأجنبى، طور الثقافة، الفكاهة، أسباب النباهة والخمول، الطبيعة، أثر الدين، الخرافة، أثر الفنون، شخصيات الأدباء، أثر البيئة، النقد، أثر نظام الحكم، غرض الأدب، أثر الترف، أشكال الأدب، الأدب العامى، الإنسان، التفاؤل والتشاؤم، البطولة، موضوعات الأدب، الرومانسية والكلاسيكية، الحرب، الطيران والحيوان، الذاتى والموضوعى، الشعر والنثر، الطور الفنى، القصص، أثر المجتمع، الوصف، الخيال، التاريخ ، بيئات الأدباء، المعنى والأسلوب، أثر الأخلاق، الحكمة ، التشابه والاختلاف.(٦)

وتمتاز هذه المقالات بكونها من أولى المحاولات العربية لرؤية الأدب العربى من منظور مقارن، وكذلك رؤية الأدب الإنجليزى من منظور عربى، بما يوضح أين يلتقى الأدباء، وأين يفترقان، مع إصدار أحكام قيمية على معالجة كل منهما لموضوع بعينه (٧)، وعلى الرغم من وطنية أبى السعود الغامرة وكتاباته الملتهبة ضد الاحتلال البريطانى (له كتاب فى الدفاع عن الثورة العرابية)(٨) فإنه يميل فى أغلب الأحيان إلى تفضيل الأدب الإنجليزى على الأدب العربى. ومن أمثلة ذلك قوله عن تناول الطبيعة فى الأدبين (أورد كلامه على طوله ضفنا به من اختصار يشوه معناه):

«حظى الربيع دون غيره من الفصول بالتفات شعراء العربية، كأن الربيع وحده هو فصل الجمال والصفاء والحبور، وبقية الفصول أوان لكسب الرزق واحتمال قبيح الحياة، كما قال الطائى:

دنيا معاش للورى حتى إذا

جاء الربيع فإنما هى منظر

ولو درى لعلم أن هذه الدنيا منظر لمن شاء أن يرى ويشعر فى كل الفصول وفى جميع حالاتها ومظاهرها، وأن للشتاء لروائعه وجاذبيته كما للربيع، وأن جميع مجالى الطبيعة وأشكالها لمسارح للب الشاعر ومجالات لفنه وتصويره. وقد تغنى شعراء الإنجليزية بفتنة الريف (٩) كما تغنوا بسحر الربيع ، واستجاشهم غضب اليم وتجهم الأفق كما استهواهم صفاؤهما ووداعتهما.

ومن شعر العربية من يضيق باعهم فى وصف الطبيعة قبل أن يقولوا فى المنظر المجلد أمامهم أبياتا، ويدركهم العجز والإحالة فيسبحون بقدرة البارئ، ووحدانيته، كما قال النواس:

على قضب الزبرجد شاهدات

بأن الله ليس له شريك

وقول أبى تمام:

صبغ الذى لولا بدائع لطفه

ما عاد أخضر بعد إذ هو أصفر

فقدرة الخالق أمر لا شك فيه، والإشارة إليها فى هذه المواقف سذاجة فى القول والتواء فى استرسال الفكر وهرب من مواصلة التأمل والوصف، والموقف موقف استمتاع بالجمال وتصوير له، لا موقف وعظ وخشوع. وازن هذين البيتين بقول تنيسون فى زهرة ضئيلة «أيتها الزهرة النامية بين شقوق الجدار، ها قد انتزعتك أناملى، وهأنت كلك محمولة فى كفى، بيد أنى لو استطعت استكناه سرك لعرفت سر الله والإنسان جميعا» فهذا شاعر يفكر ويتأمل ويتوق إلى المعرفة. وذانك شاعران يسلمان تسليم العجز، فلا أجادا التصوير ولا استرسلا فى التفكير»(١٠).

ويعزو الناقد الراحل الدكتور على شلش حسن المقارنة عند أبى السعود إلى «تجربته فى السفر إلى أوربا، ودراسته فى انجلترا للأدب الإنجليزى من ناحية، وحبه للأدب العربى من ناحية أخرى. فهذه التجربة هى التى ولدت فى نفسه الرغبة فى المقارنة، ثم تطورت الرغبة إلى حس طورته دراسة الأدبين والحياة بين ثقافتين»(١١)

وتكشف المقالات عن «إجادة فائقة للغة الإنجليزية وإطلاع واسع على أدبها فى شتى عصوره وهو ما لا يعادله سوى تضلع الكاتب من الأدب العربى وخبرته بأساليب البيان وجزالة لفظه مما يجعله واحدا من أبلغ كتاب العربية فى ثلاثينيات القرن الماضى. على أن كتابات فخرى أبى السعود لاتخلو من هفوات يسيرة كترجمته عنوان قصيدة «كولروج» The Ancient Mariner إلى «الملاح القديم» وصوابها «الملاح العجوز أو الهرم».

وقع د. عبد الوهاب المسيرى ومحمد على زيد فى مثل هذا الخطأ فى كتابهما العمدة «مختارات من الشعر الرومانتيكى الإنجليزى» ويصف Ariel (وهو الاسم الذى أطلقه شلى على نفسه) بأنه «إله إغريقى» (١٢)، والصواب أنه روح هوائى لطيف حبسته الساحرة سيكوراكس فى بطن شجرة صنوبر مشقوقة إلى أن حرره بروسبرو من سجنه فى مسرحية شكسبير «العاصفة».

ولا يحاول أبو السعود تلمس أى مؤثرات متبادلة بين الأدبين اللذين يدرسهما مما يجعله - كما يلاحظ الدكتور محمود على مكى فى مقدمته القيمة- أقرب إلى المدرسة الأمريكية منه إلى المدرسة الفرنسية، يقول مكى عن مقالاته:



بالكرة أخطى فى دروب نيامه الناس هناك
الناس بتدوس دور على
الخيل مع الخيال بيتعارك
يا أرضى...

«إنها بمنطق المدرسة الفرنسية تخرج عن مجال الأدب المقارن، إذ أنها ليست إلا رصدا لأوجه الشبه والخلاف بين الأدبين العربى والإنجليزى، ولنذكر أن التشابه لا يبرز إلا بمقابلته بالاختلاف. وقد كان أبو السعود أكثر عناية بوجوه الاختلاف منه بوجوه التشابه. وقد كان حريصا على أن يبين أنه لم تقم بين الأدبين أية علاقة تاريخية بوجه من الوجوه.

على أننا إذا أخذنا بمنطق المدرسة الأمريكية القائلة بإنسانية الأدب وعالميته- بمفهوم إنسانى حقيقى لا على النحو الذى طرحه ويلك- فإن دراسة فخرى أبى السعود تكتسب مشروعية كاملة فى انتمائها إلى الأدب المقارن»(١٣)

ومن الإنصاف أن نضيف أن فخرى أبا السعود لم يكن غافلا عن قيمة التفاعل المتبادل بين الآداب، وعلائقها تأثرا وتأثيرا، وتلاقحها الخصب المثمر كما يتبدى فى هذه الفقرة من مقالته عن أشكال الأدب:

«لو عنى أدباء العربية بدراسة الآداب الأخرى حق العناية لاطلعوا على أشكال للأدب تستحق أن تنقل إلى العربية، فتكون باعثا على ابتكار غيرها. ولقد اهتدى الأدباء الإنجليز فى كل ابتكاراتهم سالفة الذكر بهدى الأمم الأخرى: فالسوفيت اقتبسوها عن بترارك، والشعر المرسل أخذوه عن الدراما الإغريقية، والأودنقلت عن بندار، والملحمة تأثر فيها ملتون أثر هوميروس وفرجيل، والمقالة أوحت بها كتابات مونتين، وليس يدين الأدب العربى بشىء من هذا لغيره من الآداب، ولو فعل لجاء أرحب آفاقا وأوضح مناهج وأبرز أشكالا» (١٤).

ومن الباحثين - كالدكتور الطاهر أحمد مكى- من أخذ على فخر أبو السعود أن «فكرته عن الأدب المقارن كعلم كانت محدودة، ولم تكن موازناته تعتمد على شىء من مناهج الأدب المقارن على أيامه» (١٥) ومنهم - كالدكتور حسام الخطيب- من يأخذ عليه عزوفا عن أية مناقشة نظرية للمصطلحات التى يستخدمها كالرومانسية والكلاسيكية. (١٦).

وإلى هذه المآخذ أضيف أن مقالاته تسير على نسق واحد رتيب، ينتهى بإملال القارئ حين تقرأ مجتمعه، ولا تحاول استكشاف أى أفق جديد يجاوز منهج الموازنة الذى اطمأنت إليه نفسه وقصر عليه جهوده.

ويبقى فخرى أبو السعود- رغم هذه المآخذ- صاحب فضل عميم على جمهور القراء فى زمنه، وواحدا من رواد الأدب المقارن الذين يستحقون مكانا إلى جوار طه حسين والعقاد والمازنى وغنيمى هلال ومن تلوهم.

هوامش :

(١) يؤرخ الدكتور محمد على مكى ميلاد فخرى أبو السعود بـ ١٩٠٩ • ويؤرخه د• على شلش وعبدالعليم القبانى بـ : ١٩١٠، ولا أدرى أى التاريخين هو الأصوب•

(٢) د• حسام الخطيب، الأدب العربى المقارن، مجلة فصول، فبراير ١٩٩١•

(٣) عن انتحار فخرى أبى السعود أنظر:

- زكى نجيب محمود، أديب مات فى ختام كتاب فخرى أبو السعود «فى الأدب المقارن» ومقالات أخرى «إعداد جيهان عرفه، والمقالة من منشورة فى مجلة الثقافة ٢٩ أكتوبر ١٩٤٠•

- رجاء النقاش: «المنتحرون» فى : التماثيل المكسورة، سلسلة اقرأ ٢٤٤ ، دار المعارف ابريل ١٩٦٣•

- رجاء النقاش: الشاعر الذى انتحر، مجلة الهلال، نوفمبر ١٩٧٦••

- د• عطية عمر، «سر انتحار فخرى أبى السعود» فى : دراسات فى الأدب المصرى القديم والحديث، مكتبة الأنجلو المصرية ٢٠٠٠•

ويشكل أحمد فتحى مرسى فيما يقال عن انتحار أبى السعود، اعتمادًا على ما عرفه فيه طول صحبته له من «صموده للحياة، وثقته بالله وعدم تطيره من الحادثات » (انظر مقال مرسى فى ختام كتاب أبى السعود، «فى الأدب المقارن»، إعداد جيهان عرفة)• وربما دفع مرسى إلى هذا الإنكار- الذى لا أرى له وجها من الصواب- عاطفته الدينية ورغبته فى تنزيه مسلم عن بخع نفسه، وهو ما يحرمه الدين، وذلك على نحو ما أبى كثيرون أن يصدقوا أن الطيار البطوطى أو الفنانة سعاد حسنى قد انتحرت• وقد نشر مقالة بمجلة «الرسالة» فى ٤ نوفمبر ١٩٤٠•

(٤) عن فخرى أبى السعود شاعرا انظر مقالة محمد عبد الغنى حسن «شعر التصوير عند فخرى أبى السعود شاعرا ، أنظر مقالة محمد عبد الغنى حسن «شعر التصوير والعاطفة عند فخرى أبو السعود فى ذيل كتاب أبى السعود، فى الأدب المقارن» إعداد جيهان عرفه• وأنظر لعبدالغنى حسن «أعلام من الشرق والغرب» دار الفكر العربى ١٩٥٠ ومجلة الثقافة ١٢ نوفمبر ١٩٤٠•

(٥) نوه رجاء النقاش بهذا العمل فى مقالة «جيهان عرفه» (مجلة أدب ونقد، نوفمبر ٢٠٠٥)• ويصف النقاش كتاب أبى السعود بأنه «كتاب فذ، وهو عامر بالملاحظات الذكية والمعلومات الغزيرة، أما أسلوبه فهو من الأساليب الصافية الدقيقة الواضحة الراقية التى تريح العين والذوق والفؤاد»•

(٦) من المقالات التى تسلك نهجا مشابها لمنهج أبى السعود هنا مقالة العقاد «الشعر العربى

والشعر الإنجليزى» وهى مؤرخة فى ٨ يونيه ١٩٢٨ فى كتابه «ساعات بين الكتب»، ومقالة المازنى «الأدبان العربى والإنجليزى مقارنات ومقابلات»، تقديم د. مدحت الجيار، مجلة فصول، ديسمبر ١٩٨٩.

(٧) يقول رجاء عبد المنعم جبر إن «سلسلة المقالات الفذة التى كتبها فخرى أبو السعود بصحيفة «الرسالة» من سنة ١٩٣٤ إلى ١٩٣٧.. تؤرخ للبداية الرسمية للتوجه نحو الأدب المقارن» (جبر، «من مكتبة الأدب المقارن»، «الأدب المقارن فى العالم العربى، الكتاب السنوى الأول، القاهرة ١٩٩١، الجمعية المصرية للأدب المقارن).

(٩) الثورة العراقية تأليف فخرى أبو السعود، مطبعة الفتوح، القاهرة، وثمة تعريف وجيز بهذا الكتاب فى مجلة سلامة موسى «المجلة الجديدة» أول نوفمبر ١٩٣٠، ص ١٢٥.

(٩) أرجح أن تكون كلمة «الريف» هنا خطأ مطبعيا صوابه «الخريف».

(١٠) فخرى أبو السعود، فى الأدب المقارن، ص ٧٥.

(١١) د. على شلش، تجربة رائدة فى الأدب المقارن، مجلة الأقلام (بغداد) نيسان ١٩٨٥.

(١٢) فخرى أبو السعود، فى الأدب المقارن، ص ٢١٨.

(١٣) نفسه، ص ٢٤ (مقدمة د. محمود مكى).

(١٤) نفسه، ص ١٤٥.

(١٥) د. الطاهر أحمد مكى، حكاية فخرى أبو السعود والآخرين، مجلة الهلال، سبتمبر ١٩٨٢.

(١٦) د. سام الخطيب، مرجعه السابق ذكره فى هامش ٢.

مقال

دفاعًا عن تراثنا الصحفى

د. إيمان السعيد جلال

ما زال الحديث عن قيمة تراثنا، وحتمية الحفاظ عليه، ثم إتاحته لمن يريد الإطلاع عليه ومدارسته حديثًا ضروريًا، لأنه لم يؤتِ ثماره المرجوة حتى اليوم!

وهو ضرورى هنا لأنه يعد مقدمة للحديث عن جانب مهم من تراثنا وهو الدوريات، جرائد كانت أم مجلات.

يشير تاريخ الصحافة المصرية إلى أن أول صحيفة مصرية صدرت فى ١٨٢٨/١٢/٣ هى صحيفة «الوقائع المصرية»، وأنه قد صدرت قبلها فى مصر سنة ١٧٩٨ صحيفتان فرنسيتان، أولاهما: لو كوربيه دى ليجيت Le Courrier de l Egypte وهى صحيفة لجنود الحملة، صدرت فى أواخر أغسطس ١٧٩٨، وثانيتهما: لا ديكاد اجبسيين La Decade Egyptianne صحيفة لعلماء الحملة، وقد صدرت بعد ذلك بنحو شهر. وهاتان الصحيفتان، وإن لم تكونا مصريتين إلا أنهما وضعتا أساسًا لفكرة الإعلام فى مصر.

وظهر بعد «الوقائع المصرية» عدد من الصحف الحكومية المتخصصة كيعسوب الطب ١٨٦٥، والجريدة العسكرية المصرية ١٨٦٥، وجريدة أركان حرب الجيش المصرى ١٨٧٣. أما الصحف الأهلية فلم تصدر إلا بعد «الوقائع» بحوالى أربعة عقود، فكان أولها جريدة وادى النيل التى أصدرها عبدالله أبو السعود سنة ١٨٦٧.

ثم تتابعت بعد ذلك الصحف المصرية، وتوالت وتنوعت فى إصداراتها وموضوعاتها وسياساتها

وتوجهاتها، وانتشرت انتشارًا واسعًا، وما زالت حتى يومنا هذا.

فإذا كان ذلك كله مسلمًا به، فإنه يعنى أن رصيد مصر من الدوريات يمتد عبر قرنين من الزمان، وهو من حيث الكم رصيد ضخم.

أما قيمة هذه الدوريات فلا خلاف عليها، من حيث كونها رافدًا مهمًا نستمد منه معارفنا عن تاريخنا، وصورة الحياة فى بلادنا عبر عقود متوالية، والمتغيرات التى حدثت فى جوانب الحياة، وتفاعل الأحداث فى مصر مع حركة الحياة فى دول العالم المختلفة، بما يسمح بمتابعة تطور أوجه الحياة، ويتيح الفرصة لاستعراض تاريخى عبر قرنين طوليًا وعرضيًا، أو تاريخيًا ووصفيًا.

ودعونا من ذلك الزعم بأن النصوص الصحفية التى تتضمنها الدوريات تؤدى دورها حين إصدارها، ولا حاجة بنا إليها بعد ذلك، أو أن النثر الصحفى أدب غير خالد، فهى أقوال رددها من أرادوا أن يتعاملوا مع النثر الصحفى من زاوية الإبداع، وجدارة هذا الإبداع لأن يبقى ويخلد، مثله مثل الأعمال الأدبية المحضة.

وعلى الرغم من أننا نرفض هذه الرؤية، فإننا ينبغى ألا ننسى أن الصحافة أفسحت صدرها لأعمال الأدب الرفيع - ليس هذا مقام حصرها - من مقالات أدبية وقصص قصيرة وروايات منشورة على حلقات، ومسرحيات تنشر فصولها تباعًا، هذا عدا الشعر، وقد نشر كثير من هذه الأعمال - وليس جميعها - بعد ذلك بين دفتى كتاب.

ولذلك فإن التمسك بالقول بأن النثر الصحفى غير خالد لا ينهض حجة على إهمال تراثنا الصحفى الذى تتضمنه الدوريات، فإن كل مادة فى صحيفة من هذه الصحف هى فى حقيقة الأمر وثيقة سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية أو فنية أو علمية أو أدبية.. بل وثيقة لغوية على عصرها، وإهمالها إنما هو إهمال لجانب من جوانب تاريخنا، وتجاهل لما يمكن أن يعد بحق ذاكرة للأمة وشاهدًا على انطلاقها النشط فى ركب الحياة.

إن أى تاريخ مجيد يصبح الكلام عنه أوهامًا إذا لم يكن هناك أثر باق دال عليه، ومتاح لمن يريد الاطلاع عليه، ولذلك فإننا لا يمكن أن نحفظ للصحافة المصرية تاريخها المجيد دون أن يكون إنتاجها موجودًا ومتاحًا للاطلاع عليه، وليس مجرد أخبار توردها كتب التاريخ العام، وتاريخ الصحافة، لأشياء لم يعد لها وجود الآن.

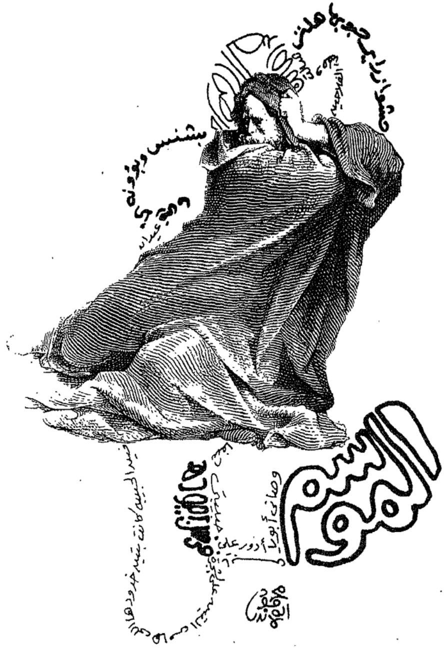
إن تراث كثير من رجال التنوير المصريين من الأدباء والعلماء والمفكرين والفنانين والساسة كان فى معظمه مقالات نشرتها الصحف قبل أن يجمعها أصحابها، أو يجمعوا بعضها فى كتب، أو يتوفر

على جمعها بعض المهتمين، كما حدث فى تراث جمال الدين الأفغانى ومحمد عبده وعبدالله النديم... وغيرهم. وإن كان نفر من هؤلاء الأعلام لم يلتفتوا إلى جمع إنتاجهم أو بعض إنتاجهم فى كتب، ولم ينهض أحد لجمعه ، وعلى ذلك فإن كثيرًا من إنتاج هؤلاء الأعلام ما زال حبيس الدوريات!

لقد أصبح من الميسور الآن حفظ الكتب وإعادة طبعها، ولو كان ذلك عشرات المرات، أما الوثائق والمخطوطات والدوريات فلها شأن آخر.

إن الواقع ليؤكد أننا لم نحسن التعامل مع تراثنا الصحفى، فالمستودع الرئيس لهذه الدوريات هو دار الكتب المصرية، وفيها تعانى الدوريات إهمالاً كبيرًا يعرض الكثير منها للتلف أو الضياع. وقد واجهت مشكلات عدة على مدى سنوات طويلة جعلتنى أتراجع غير مرة عن المضى فى موضوعات بحثية مهمة جديرة بالتناول لعدم توافر المادة الصحفية، لأن الدوريات التى تتضمنها فقدت أو تلفت. أذكر هنا على سبيل المثال أننى تراجعت عن دراسة مقالات سلامة موسى (ت ١٩٥٨) بالمجلة الجديدة التى أصدرها شهرية بين عامى ١٩٢٩ ـ ١٩٤٤ بعد أن فشلت فى الحصول على أكثر من نصف أعدادها فى دار الكتب ـ وفى غيرها.. فهو تالف أو مفقود.. ثم واجهت المشكلة نفسها حين حاولت أن أتناول جانبًا من إنتاج يعقوب صنوع (ت ١٩١٢) من المقالات الصحفية، فوجدت كثيرًا من صحفه قد أصبح اليوم مجرد عنوان فى كتب تاريخ الصحافة المصرية، على الرغم من أنه أصدر من منفاه فى باريس «رحلة أبى نظارة زرقاء» و«أبو صفارة» و«أبو زمارة» وكان يحرص على تهريب أعداد منها إلى مصر...

والأغرب من ذلك أننى واجهت مشكلة فى الحصول على عدد كبير من مقالات السنوات السبع السابقة على ثورة ١٩٥٢، على الرغم من قرب العهد بها نسبيًا، إذا قسناها بعمر الصحافة المصرية... ولم يكن هناك بدٌّ من أن أقيم أيامًا فى مخزن الدوريات بدار الكتب، حيث أشفق علىّ موظفو المخزن الطيبون حين أدركوا حاجتى الماسة لنقل النصوص من مجلدات لا تصلح أن تمسها يد بشر، فضلاً عن أن تخرجها إلى قاعة الاطلاع، أو أن تصور منها صفحات.. فقد أصبحت المجلدات مفككة والأوراق جافة ومتقصفة وممزقة، ووصل الحال إلى أننى كنت ألملم أجزاء الورقة الواحدة الممزقة حتى أستكمل مقالاً لواحد من أعلام كتّاب هذه المرحلة المهمة، كالدكتور محمد مندور والدكتور عزيز فهمى وأحمد حسين وفتحى رضوان... وغيرهم.. وكنت كثيرًا ما ألجأ إلى أقسام المعلومات بالمؤسسات الصحفية الكبرى فأجد فيها ضالتى.... لكن المشكلة لا تنتهى بوجود المادة فى مكتبات أخرى، المشكلة تكمن فى أنها غير موجودة فى أكبر مكتبة فى مصر.. مكتبتنا القومية


بشنس وبؤونه
وصاني أبويا

الكبرى، التى تبلغ من العمر الآن حوالى ١٣٧ سنة ـ حيث أسست سنة ١٨٧٠ ـ وهى تعد أول مكتبة وطنية فى العالم العربى... مكتبتنا القومية التى تقابل مكتبة باريس الوطنية، ومكتبة الأسكوريال بمدريد، ومكتبة الكونجرس بالولايات المتحدة!

إننى أستطيع أن أجزم بأن صحفًا مصرية مهمة كالوقائع المصرية، أو الأهرام (١٨٧٦) أو «مصر» (١٨٧٧) ، أو التجارة (١٨٧٧)، أو العروة الوثقى (١٨٨١)، أو المؤيد (١٨٨٩) أو المنار (١٨٩٨) أو اللواء (١٩٠٠) أو الجريدة (١٩٠٧) أو الأخبار التى أصدرها أمين الرافعى (١٩٢٠)... وغيرها كثير، هذه الصحف لن تجد لها أعدادًا كاملة فى مكتبتنا القومية!

فإلى متى يظل هذا الرصيد الضخم من الدوريات حبيس المخازن المهملة، يعلوه التراب، وتهاجمه القوارض والحشرات، وتفسده الأيدى غير المسئولة، وتفنى منه كل يوم صفحات، هى فى آخر الأمر صفحات من حياتنا وتاريخنا وعصارة فكر أبناء هذا الوطن، وواجهة فنّهم وإبداعهم دون أن يتحرك المسئولون عن الثقافة فى مصر؟

صحيح أن الهيئة المصرية العامة للكتاب قد اضطلعت بنشر الأعمال الكاملة لعدد من المجلات القديمة، فأخرجت لنا فى السنوات الأخيرة الأعداد الكاملة لمجلة الكاتب المصرى، والزهور، والأستاذ، والتنكيت والتبكيت، كما أخرجت الجامعة الأمريكية بالقاهرة فى سبعينيات القرن الماضى مجلات السفور والبيان والفجر، وأخرجت بعض الدور الخاصة مجلات مهمة، كالسياسة والرسالة.. ولكن الصحف اليومية ذات الإصدار المتلاحق والأعداد الوفيرة، التى امتد عمرها عقودًا تقارب قرنًا من الزمان أو تتجاوزه يصعب على كثير من الجهات خوض مغامرة نشرها فى طبعات ورقية.

إننى أتصور أن التعامل مع ذخيرتنا من الدوريات ينبغى أن يتجاوز ذلك الفهم الخاطئ للحماية الذى يصل إلى درجة المنع، والفهم الخاطئ للإتاحة الذى يصل إلى حد الإهمال، فينبغى أن تكون الحماية بالحفظ السليم القائم على أسس علمية، والأمين فى الوقت نفسه، فيرمَّم ما فسد منها ـ بخاصة أن بالدار مركزًا للترميم ينبغى أن ينهض بدوره كاملاً ـ ويُرد ما سُرق أو يُستعاض عنه، ويُجلّد أو يُعاد تجليد ما تفكك .

والحفظ السليم يستوجب أن نعيد النظر لمخازن الدوريات التى ينبغى ألا تتحول إلى قبور تدفن فيها الدوريات، بل أماكن مناسبة لحفظ وتخزين وصون هذه الثروة النادرة. لابد أن تكون هذه المخازن مجهزة بأجهزة لشفط التراب، وأجهزة تكييف لضبط درجة الحرارة والتخلص من الرطوبة التى تؤثر مع الأتربة على الأوراق والأحبار القديمة، بخاصة أن موقع الدار على ضفاف النيل ـ على

الرغم من جماله ـ فإنه غير مناسب لحفظ هذه المجلدات القديمة.

أما إتاحة الاطلاع على هذه الدوريات للمهتمين والباحثين والدارسين فإن هناك صورًا عدة يمكن أن تتيح الاطلاع، دون التعامل مع الدورية فى طبعتها الورقية الأصلية، التى ينبغى ألا تمسها يد، شأنها شأن الوثائق والمخطوطات، فيمكن نقلها على مصغرات فلمية (ميكروفيلم) Microfilms أو اسطوانات ليزر C.D أو ديسكات الكمبيوتر.. أما الدورية نفسها فينبغى أن تحفظ بوسائل حديثة تضمن لها عدم التآكل أو التقصف أو التمزق.

إن ذلك دور مهم ينبغى أن تضطلع به المؤسسات الصحفية الكبرى، فلا تكتفى بإصدار صحفها فى طبعتها الورقية، ولا أن تنشر المادة الصحفية الحديثة فى مواقعها على الإنترنت، بل لابد أن تقوم بتسجيل الأعداد القديمة فى صحفها بصورة ما من صور التسجيل الإلكترونى الحديثة. وأن تقدم نسخة من هذا التسجيل لدار الكتب المصرية (مكتبتنا القومية الكبرى) فى عمية تقابل عملية إيداع الكتب، لكى تتاح للباحثين والدارسين والمهتمين فرصة للاطلاع عليها بجانب ما تحفظه هذه المؤسسات فى مكتباتها. ولا شك أنه مشروع سيحتاج إلى تكلفة عالية، وإلى سنوات طويلة لإنجازه..

أما الدوريات القديمة التى لم تعد لها مؤسسات صحفية تتبناها فإن تسجيلها سيحتاج إلى جهود رجال الثقافة والفكر إلى جانب مشاركة رجال الأعمال الوطنيين الذين يقدرون قيمة تاريخ هذه الأمة، لدعم وتمويل هذا المشروع الثقافى القومى لحفظ تراثنا الصحفى..

إنه تاريخنا، وإنه أمانة، ومن المؤسف، بل من المؤلم أن نفرط فيه دون وعى.. أو دون اكتراث.

كتاب

د. الصفصافى أحمد القطورى: التجربة الديمقراطية فى تركيا الحديثة والمعاصرة

فاتن نصار

هل لابد أن تفرض علينا الديمقراطية من الخارج ؟ أم الأفضل أن نفتش في تراثنا...ونتعرف على تجارب الشعوب القريبة منا ؟ سؤال يطرحه الدكتور الصفصافى أحمد القطورى فى مقدمة كتابه عن التجربة الديمقراطية فى تركيا الحديثة و المعاصرة.

حيث يؤكد المؤلف أن إلقاء الضوء على تجارب الشعوب لابد وأنه يفيد إفادة جمة فى تطوير الحياة الديمقراطية خاصة وإن كانت هذه الشعوب تعيش ظروف اجتماعية متقاربة ومناخ حضارى وثقافى متشابه و هو ما دفعه إلى رصد التجربة الديمقراطية فى تركيا .

و يوضح المؤلف أن الهدف المعلن من الدراسة هو رصد التجربة التركية بكل خطوطها العريضة بل يمكن القول بكل دقائقها و تفصيلاتها لكى نستفيد منها و أنه يمكن بذلك أن نختصر من حياة تجربتنا ما لا يقل عن خمسين سنة قد ضاعت منا وتسربت من بين أناملنا وحتى لا نفاجأ بأن الأخر المتربص بنا يفرض علينا ديمقراطيته التى صاغها لمجتمعات لا تربطنا بها وحدة الثقافة ولا تظلنا معها مظلة حضارية واحدة.

و يعتمد المؤلف فى كتابه المنهج التاريخى فى الرصد و المتابعة مع الاهتمام بالتفاصيل الدقيقة للأحداث وهو ما يميزه عن كثير من الكتابات فى هذا الحقل.

وينقسم الكتاب إلى جزئين : الجزء الأول يتكون من ثمانية مباحث يبدأ المبحث الأول فيها بتناول الحياة الديمقراطية فى أواخر عهد الإمبراطورية العثمانية و كيف كان السلطان مقيدا فى عهدى المشروطية الأولى و الثانية بقيود دستورية إلى جانب الحدود الدينية و الأخلاقية و الأعرافية التى

كانت تحد من إطلاق يده فى السلطة و انفراده بها.

ويوضح المؤلف كيف تحولت الإمبراطورية العثمانية من إمبراطورية مطلقة فى بادئ الأمر إلى إمبراطورية مقيدة نتيجة الدور الذى لعبته المعارضة المنظمة فى هذه الفترة و خاصة ما يعرف بالعثمانيين الجدد وجماعة الاتحاد و الترقى و غير ذلك من الجمعيات و الفرق التى تشكلت من أجل التغيير.

ويشرح المؤلف بشئ من التفصيل كيف استطاع المثقفون أن يهزموا السلطان و يخضعوه لإرادتهم لتحقيق التغيير المنشود و أن هؤلاء المثقفين هم نتاج الطبقة المتوسطة فى المجتمع.

ويعرض الكتاب فى المبحث الثانى التجربة الديمقراطية خلال فترة تاريخية متميزة من تاريخ تركيا ألا و هى حرب الاستقلال من ١٩١٤ إلى ١٩٢٣ .

ويركز المؤلف فى هذا المبحث على الدور الذى لعبه حزب الاتحاد و الترقى بعد وصوله إلى الحكم فى جر الإمبراطورية إلى الحرب العالمية الأولى و كل ما ترتب عليها بعد ذلك من هزيمة و نتائج وخيمة .

كما يوضح الدور الذى لعبه مصطفى كمال أتاتورك فى تلك المرحلة الحرجة و الخطيرة من تاريخ البلاد ولا يشير المؤلف فى معرض الحديث عن حرب الاستقلال إلا إلى الجمعيات المتضادة الفكر على اعتبار أن ذلك يعد ساحة من ساحات الممارسة والاجتهاد الديمقراطى أنذاك.

ويعرض الصفصافى للجمعيات السياسية و الفكرية التى طفت على السطح فى هذه المرحلة و تأسيس مجلس الأمة التركى الكبير الذى تولى رئاسته مصطفى كمال إلى جانب رئاسة حزب الشعب الجمهورى ورئاسة الحكومة كما يتناول المعارضة التى واجهته سواء من خارج المجلس أو من داخله.

وخلال سرده للأحداث التاريخية يحرص المؤلف على التركيزعلى تلك الأحداث المتعلقة بالحركة الديمقراطية أو المؤثرة فيها مع تحليلها بشئ من التفصيل.

أما فى المبحث الثالث فيشرح المؤلف كيف تم تدعيم الاتجاه نحو نظام الحزب الواحد خلال العصر الجمهورى بعد توقيع معاهدة لوزان للسلام و إعلان الجمهورية وإلغاء الخلافة و إصدار دستور ١٩٢٤.

و يوضح أن السرعة التى تم بها إقرار الدستور أدت إلى خلق تيار معارض له تمخض فى تشكيل " الحزب الجمهورى التقدمى " إلا أن الحكومة أغلقته و تلا ذلك مرحلة من الاستبداد و تم قمع كل

الاتجاهات المعارضة و تصفيتها فى سبيل دعم سيطرة الحزب الواحد.

وفى المبحث الرابع يتناول المؤلف بالدراسة "الحزب الجمهورى الحر" الذى أطلق عليه "المعارضة المستأنسة" و يشير إلى نقطة فى غاية الأهمية و هى أن تجربة هذا الحزب جاءت على عكس تجربة الحزب التقدمى فالأخير ظهر استجابة لرغبة من المؤسسين و كمطلب تردد فى الأوساط السياسية المحلية أما الحزب الجمهورى فجاء كرغبة للزعيم الغازى مصطفى كمال .

ويوضح المؤلف العوامل العديدة التى دفعت إلى تشكيل الحزب الجمهورى والتى يأتى فى مقدمتها الرغبة فى تحسين صورة تركيا فى أعين الغرب من خلال وجود حزب معارض على الساحة إلا أن مصطفى كمال وضع فى اعتباره منذ البداية أن يكون الحزب مستأنس و ألا يشكل معارضة حقيقية أو فاعلة ولكن جاءت الرياح بما لا تشتهى السفن و حظى الحزب بشعبية كبيرة مما أدى إلى غلقه ووأد التجربة و هى فى مهدها.

ويتناول المؤلف فى المبحث الخامس الحرية السياسية و هزيمة حزب الشعب الجمهورى حيث يوضح أن تركيا ظلت مجتمعا مغلقا حتى نهاية الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٥ و أن حزب الشعب الجمهورى كان متفردا بالحكم فى ظل نظام الحزب الواحد إلى أن شهدت البلاد تطورات سياسية وثقافية واجتماعية عديدة دفعت إلى تبنى التعددية الحزبية.

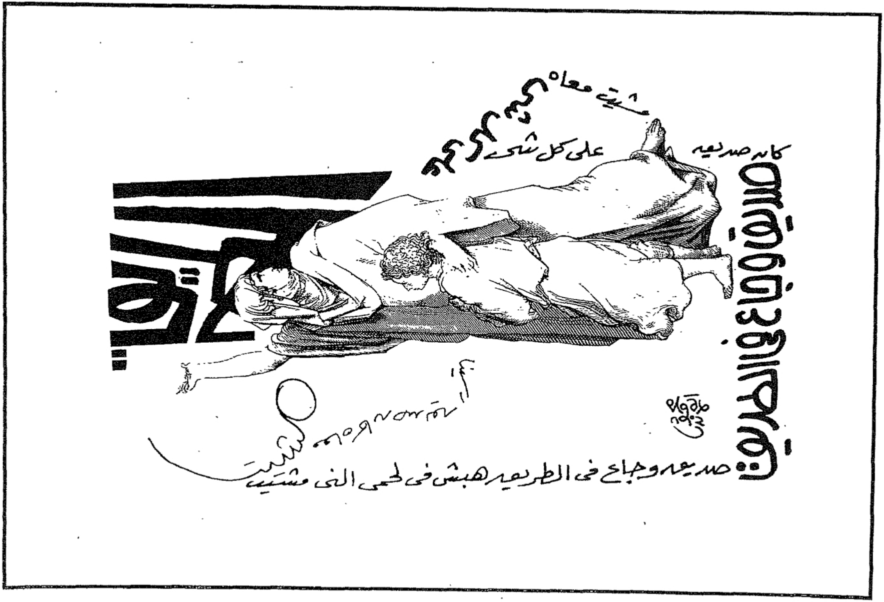
ويشرح الدكتور الصفصافى العوامل والمتغيرات الداخلية والخارجية التى أدت إلى تهيئة المناخ المعارض لنظام الحزب الواحد وأمدت المعارضة بالحجج القانونية والمعنوية التى أمكن استخدامها ضد سيطرة ذلك النظام.

ويشير المؤلف إلى أنه فى ظل ذلك المناخ تم تأسيس الحزب الديمقراطى عام ١٩٤٦ من تحت عباءة مجلس الأمة الكبير وليس كحركة متطورة من داخل الشعب.

ويوضح أنه فى البداية نظر الجميع إلى الحزب الديمقراطى على أنه تكرار لتجربة المعارضة المستأنسة و لكن فيما بعد ونظرا لعدة عوامل تغيرت تلك النظرة وحصل الحزب الديمقراطى على تأييد أغلبية الشعب حتى نجح فى انتخابات عام ١٩٥٠ .

وفى المبحث السادس يتناول المؤلف دور عدنان مندريس زعيم الحزب الديمقراطى ورئيس الوزراء فى الحياة السياسية مع التركيز على دوره بالنسبة للحزب.

حيث يشير المؤلف إلى أن مندريس اتجه إلى تدعيم مركزه بشتى السبل حتى أصبح يملك كل أمور الحزب فى يده وأصبح هو صاحب السلطة المطلقة به.


مشيت معاه
على كل شيء
كان صديق
صديق وجاع في الطريق
صديق وجاع في الطريق هبش في لحمي اللي مشيت

ويعرض الدكتور الصفصافى للمراحل المختلفة التى مر بها مندريس فى علاقته بالحزب و الأصوات المعارضة له والصراعات والانشقاقات التى تعرض لها.

وفى المبحث السابع يتناول المؤلف وضع الاقتصاد تحت إدارة الحزب الديمقراطى موضحا أن التدويل أو اشتراكية الدولة التى كان يتبناها حزب الشعب الجمهورى خلال فترة حكمه من ١٩٢٣ إلى ١٩٤٦ قد تغيرت فى عهد الحزب الديمقراطى الذى تبنى النظام الرأسمالى .

ويبين أن القطاع الخاص خيب أمال مندريس و الحزب الديمقراطى كما فشلت سياسة جذب رؤوس الأموال الأجنبية إلى تركيا.

وتعرض الاقتصاد التركى لأزمة حقيقية وفشل الحزب الديمقراطى فى السيطرة على تلك الأزمة بمعاييره التى اتبعها حتى وصلت الأمور إلى الانهيار الاقتصادى والسياسى التام بحلول عام ١٩٦٠.

لكن ماذا كان يفعل حزب الشعب الجمهورى فى مقاعد المعارضة فى ذلك الوقت ؟ هذا ما يستعرضه المؤلف فى المبحث الثامن موضحا أن حزب الشعب الجمهورى بدأ البحث عن ماهية جديدة وأن السؤال الذى كان يشغله هو : هل سيكون قادرا على الإصلاح وتحويل نفسه إلى جبهة معارضة حقيقية ؟

ويستعرض المؤلف المراحل التى مر بها حزب الشعب الجمهورى حتى انتقل من حالة الضعف والتحلل إلى القدرة على تشكيل معارضة فعالة وقوية قدمت نفسها بديلا للديمقراطيين .

ويوضح الدكتور الصفصافى أن فشل الحزبين الجمهورى والديمقراطى فى الاتفاق على قواعد اللعبة الديمقراطية دفع الجيش إلى التدخل فى مايو ١٩٦٠ لتبدأ الجمهورية الثانية.

هذه الجمهورية الثانية يتناولها المؤلف بالبحث والدراسة فى الجزء الثانى من كتابه الذى يتكون من خمسة مباحث.

المبحث الأول : يتضمن إرهاصات الثورة والصراع الذى احتدم بين الحزبين الجمهورى والديمقراطى والمعارك التى اندلعت على أشدها بين الطرفين، ويتناول الأسباب والعوامل التى دفعت القوات المسلحة إليا لإنقلاب على السلطة فى مايو ١٩٦٠ وفى مقدمتها الأوضاع الاقتصادية المتردية والعنف والصراع الشديد بين الحزبين الجمهورى والديمقراطى والتوجهات الدينية للحزب الديمقراطى وزعيمه عدنان مندريس .

المبحث الثانى : يتناول المؤلف العلاقة بين الجيش والأحزاب السياسية موضحا أنه منذ بداية الفترة التى تعددت فيها الأحزاب أصبح دور القوات المسلحة هو أهم ما يشغل بال الديمقراطيين الذين توقعوا من الجيش أن يتعاطف مع الحزب الجمهورى وزعيمه عصمت أينونو الذى كان أحد

جنرالات الجيش و يحظى بمكانة كبيرة عندهم ومن ثم عمد الديمقراطيون إلى تطهير القوات المسلحة وإزاحة كل من يشكون فى ولائه لهم وهو ما أثار سخط وغضب القوات المسلحة وظهر ما يعرف بالثوار من ضباط الجيش.

لمبحث الثالث : يستعرض فيه المؤلف التدخل العسكرى وإعلان الثورة مشيرا إلى أن السياسيين كانوا قد فقدوا الإرادة والقدرة على الدفاع عن الحكومة ومن ثم عندما حدث التدخل العسكرى كانت المقاومة ضعيفة للغاية من جانب القوات الموالية للحكومة وتم الإنقلاب بأقل ما يمكن من سفك للدماء.

يعرض الدكتور الصفصافى بعد ذلك للتطورات التى شهدتها الساحة السياسية حيث تم وقف نشاط جميع الأحزاب واعتقال زعامات الحزب الديمقراطى وبرلمانيه وبحلول منتصف صيف ١٩٦١ عادت تركيا مرة أخرى إلى الحقل السياسى و تعدد الأحزاب وتم الاستفتاء على دستور جديد للبلاد والحكم بإعدام عدنان مندريس فى سبتمبر ١٩٦١ .

المبحث الرابع : يتناول المؤلف عودة الحياة النيابية والحكومات الائتلافية المتوالية حيث تزعم عصمت باشا أينونو ٣ خكومات ائتلافية أما الحكومة الائتلافية الرابعة فقد تزعمها حزب العدالة الذى كان يعتبر امتداد للحزب الديمقراطى .

وفى انتخابات عام ١٩٦٥ فاز حزب العدالة بالأغلبية المطلقة ورأس سليمان ديميريل الوزارة الجديدة وسط مشكلات داخلية وخارجية متعددة ولكن يؤكد المؤلف أن المعضلة المهمة بالنسبة لحزب العدالة كانت هى كيفية الإدارة مع الحفاظ على التوازن بين المؤسسة العسكرية من ناحية والمتطلبات الدينية والروحية من ناحية أخرى.

ومن ثم ينتقل المؤلف إلى تناول العلاقة بين الدين والسياسة فى المبحث الخامس ويوضح أن تلك العلاقة مرت بمراحل متعددة منذ الدولة العثمانية مرورا بمرحلة الاتصال بالحضارة الغربية ثم إعلان الجمهورية وفرض العلمانية ثم مرحلة تعدد الأحزاب التى انتقل الجدل فيها من السياسة والديمقراطية إلى الدين والعلمانية كذلك.

ويلقى المؤلف الضوء على موقف الديمقراطيين الإيجابى من الدين بصورة تفصيلية ومقارنته بموقف حزب الشعب الجمهورى المناهض له.

الدين أربكان فى الدفاع عن الدين كمحرك للحياة من خلال زعامته لحزب النظام القومى ثم حزب السلامة القومى.

ويوضح المؤلف بالتفصيل القوى العديدة التى كانت تتربص بالإسلام فى تركيا والعنف والعنف المضاد الذى طفا على السطح فيما بين عامى ١٩٧٠ و١٩٨٠ والذى دفع الجيش إلى التدخل للمرة الثانية للإطاحة بالسلطة فى عام ١٩٨٠.



ويشير دكتور صفصافى إلى أن الجنرال كنعان آورن قاد الإنقلاب الذى أدى إلى القضاء على الفوضى السياسية وقيام الجمهورية الثالثة وذلك لوقف النزيف الدموى والعنف والعنف المضاد من ناحية والحد من المد الإسلامى من ناحية أخرى.

ويذكر المؤلف أنه فى إبريل ١٩٨٣ رفعت معظم القيود التى كانت قد فرضت على النشاط السياسى وأثبتت انتخابات ١٩٨٤ أن جذوة الشعور الدينى لم تخمد فى تركيا بل أنها فى توهج مستمر. و يذكر المؤلف فى خاتمة كتابه أنه سيتبع ذلك دراسة أخرى ترصد التطورات الديمقراطية التى طرأت على الحياة السياسية فى تركيا ما بعد إنقلاب سبتمبر ١٩٨٠ وعودة الحياة النيابية حتى بدايات القرن الواحد والعشرين تلك الفترة التى زادت فيها المواجهة بين الأحزاب السياسية ذات الطابع الدينى وبين القوات المسلحة المتمثلة فى الجيش بجنرالاته وتحذيراته بل وتدخلاته.

تحية

ذكرى مرور أربع سنوات على رحيل راشيل كورى

ثلاث رسائل عشق لراشيل

أشرف بيدس

(١)

الليلة شديدة البرودة ٠٠ يصفر الريح فى نوافذى وفى أيامى الفائتة٠٠ يوقظ الذكريات ويقلق نومها ويحركها٠٠ يداعبها ٠٠يدغدغها٠٠ يشطرها نصفين، ويفتش داخلى عن أسرارى الخافية ٠٠ يعيد عبق الماضى وآلامه ، يتكاثر الثلج الأبيض ويحتل الأركان والزوايا٠٠ يتراكم فوق الأرصفة الساكنة، ويبدو الأسفلت المبلل المضئ فى العتمة وكأنه قطع من الماس غسلتها الأمطار٠٠ اتذكر تلك الليلة٠٠ ليلة عيد الميلاد٠٠ حينما كنا نتصعلك أنا وأنت فى شوارع «بيت لحم» العتيقة٠٠

عندما تقترب ليلة عيد الميلاد، ٠٠ تقترب معها أوجاعى المخبأة فى صدرى٠٠ وتقفز الصور والأحداث أمام عينى٠٠تروى ما حدث من جديد٠٠ فى الليلة الأخيرة للقائنا الأخير٠٠

بدا كأنه يوم عادى٠٠ تجولنا بالصباح فى «رام الله» واشترينا معطفين أحمرين، وبعضا من الزهور، وقصدنا مكانا نائيا على مشارف مدينة «البيرة» نحتسى فيه القهوة ونفسح المجال لمشاعر صادفتها الزحمة وبراحة الوقت، ثم عرجنا إلى صديقتنا «٠٠٠» قدمنا لها الزهور وتناولنا الغداء معها، وبعد حديث طويل لم أتذكر منه شيئا حيث كنت مشغولاً بالنظر إليك، وأنت كذلك ظللت تتابعين انفاسى المسافرة إليك على غير العادة وبدون استحياء من صديقتنا، انصرفنا إلى «بيت لحم» للاحتفال بليلة الميلاد هناك تلبية لدعوة صديق آخر، لم نعبأ كثيرا بسوء حالة الجو، قطعنا الشوارع الجانبية، حتى استقللنا سيارة٠٠ وعندما وصلنا؛ تجولنا فى الشوارع الخالية، تكلمنا

·· ضحكنا ·· بكينا ·· جرينا ·· غنينا·· ورقصنا كثيرا على أنغام السكون ودقات قلوبنا ·· اختزلنا العمر كله فى تلك الساعات، لم تكن هناك عيون تراقبنا، أو آذان تسمعنا، أو أنفاس تلاحقنا، لم يكن فى الشارع غيرنا، فقضينا ليلتنا، أرهقنا الكلام ولم يرهقنا، انتصف الليل علينا وأسدل ستره وطمأنينته ولفنا بدفء مشاعرنا·· فنسينا الصديق ونسينا المكان والزمان·· ولم نتذكر شيئا من الدنيا فى تلك الليلة الباردة التى لم تهدأ فيها دقات قلوبنا، وظلت ذكراها تداعبنا كلما صفرت الريح فى النوافذ المغلقة·

(٢)

أيام كئيبة وبطيئة·· لكنها ستمضى ·· كل شئ يمضى·· حتى نحن على موعد قد يطول أو يقصر·· لكنه آت ولا ريب فى ذلك·

حاولت أن أكسر ملل أيامى الفارغة بعد رحيلك·· فساعاتى بعدك أصبحت مملة بعض الشئ، لكنها محتملة·· قمت بإعادة ترتيب خزانتى القديمة وصندوق خشبى كنت أدخر فيه بعضا من الذكريات·· ووجدت أشياء لها قيمة وأخرى استحوذت على مكان دون داع·· وشدتنى بعض «الشرائط» الملقاة فى زاوية الصندوق، شريطة شعرك القرمزى، هل تذكرينها، فقد احتفظت بها، عندما قمت ذات مرة باستعراض خصلات شعرك الحريرى حالكة السواد، وأخرى برتقالية أنسابت بينما أناملى كانت تداعبها·· وأخريين حمراوين فضمهما الشوق إلى صدرى·· فقد كان يحلو لك أن أضفر الخصلات بأنفاسى وتنهداتى التى ذهبت دون رجعة··

استوقفنى التفكير لأبحر فى تلك الأيام البعيدة، وحاولت استرجاع وجهك الملائكى·· لما كان ملائكيا·· وجدت أشياء كثيرة ردتنى لذكريات مرة ومرهقة·· بعضا من أغلفة الشيكولاته التى كنت أحضرها إليك·· وتساءلت لماذا احتفظت بها؟ ربما لأننى كنت يوما اتنسم منها رحيق بقائى·· ربما!!

لكن ما يحيرنى هو أننى تجاهلت أن اطرح سؤالا بديهيا حينذاك، لماذا تعشقين الشيكولاته لهذا الحد؟ وهل هناك علاقة بين هذا العشق وسهولة هضمها؟ كم كنت تعشقين الأشياء السهلة المطيعة والمنقادة إليك·

فتشت كثيرا فى صندوق ذكرياتى ·· وكأنى أفتح قلبى على مصراعيه لأفضح أيامه وأعرى سوءاته، كانت محاولة بائسة وشيطانية للقضاء على فراغ الوقت، لكنها انتهت بآلام مبرحة وشقية·· ويبدو أن الداء مازال فى الضلوع يترنح ويتسكع·· يصول ويجول ويجعلنى ادفع رغما عنى فاتورة عشقى المتخاذل·· فهل وفيت الدين·· أم أن هناك أشياء لازالت معلقة فى أيامى الكئيبة والبطيئة·

(٣)

لا٠٠ ليس بهذه القسوة٠٠ لم أحتمل رذاذ المطر المعبأ من شفتيك ٠٠ ولا القرنفل الذى اطلقته عيناك فى قلبى٠٠ أنها منتهى القسوة، أن تختصر كل أيامى فى جمل تحمل الريحان والياسمين وتفترش الطريق الذى ظننته بدا وعرا ومتعثرا٠٠

سألت نفسى وأنا أقرأ عناقيد الفل التى أرسلتها ، هل هذا حفل تأبينى، هل تلك الكلمات هى آخر الكلمات التى ستكتب فى دفترى الأخير٠٠ أم أنها سكرات الموت وغفوة الرحيل؟ أعيد القراءة مرات ومرات، وفى كل مرة أشعر بقسوتك علىّ٠٠ نعم ٠٠ قسوة٠٠ ليس فى استطاعتى تحمل كل هذا العشق٠٠ كل هذا الدفء، إن كلماتك أقوى من قدرتى وأبجديتى ولغتى٠٠ كان أولى بك أن تجرعينى تلك الكلمات حرفاً حرفاً، حتى أستعيد توازنى، أنها طريقة عبقرية للخلاص منى٠٠

كنت أخشى الموت بعيدا عن احتوائك، وتمنيت أن تتزود عينى بنظرة وداع أخيرة، ولكنى الآن ألفظ أنفاسى الأخيرة وأنا بين يديك وأشعر بأنفاسك تلفنى وتعيد تكوينى من جديد٠٠

هل أخطأت الحروف المقصد؟ وكان لها طرق أخرى غير تلك التى عبرت فوق جسدى٠٠ احتاج بعضا من الوقت حتى أستعيد نفسى٠٠ أحتاج قراءة تاريخ حياتى مرة أخرى٠٠ هل أستحق كل هذا؟

أصبحت الآن أكثر خوفا ورهبة منك٠٠ أشعر بأننى أتعلم أول درس فى الحب، وكثيرا ما كنت أردد على الملأ بأننى قادر على تحريك مشاعر الآخرين واللهو بها٠٠ كنت أزعم بأننى وأننى وأننى٠٠ والآن تتساقط أوراق خريفى مع أول هلة ربيع٠

رفقا بقلبى٠٠ يكفينى من الدنيا تلك الكلمات التى أعادت تكوين أشعة شمس حياتى، ومنحتنى أول بطولة حقيقية، فى مسيرة كنت أعتقد أنها مليئة بالبطولات والانتصارات٠٠

أصارحك بأننى لن أستطيع أن أخرج من جلدى٠٠ فمازلت فى حالة يرثى لها، واحتاج للمساعدة لاجتياز هذه المحنة الشاقة٠٠ أن طلقاتك المدوية القاتلة، اجهزت علىّ وافقدتنى القدرة على فعل أى شىء، لكنها فى ذات الوقت أعادت لى الحياة، وكأنى طفل يحبو فى أيامه الأولى٠٠

إذا كنت ترتبين لنهايتى، فغروب شمسك كفيل بتحطيم آخر قلوعى٠٠ أنها فرصة أخيرة لحتفى٠٠

قصة

شعائر من كتاب الموت

محمود الغيطانى

صرخة أنثوية حادة بها الكثير من النشوة أفاقتنى من غيبوبتى اليومية. لم تكن الصرخة طبيعية فتأملتها كثيرا. ممن تكون صدرت هذه الصرخة؟ فيها الكثير من صوت زوجتى. أوتكون قد أصابها مكروه؟ و لكن كيف هذا و أنا أراها جانبى تغط فى نوم عميق؟ بالتأكيد ليست هى. و لكن أليس هذا صوت شقيقتى تواسيها؟ أين هى؟ و كيف أسمع صوتها دون رؤيتها؟ أويكون الأمر أضغاث أحلام؟ و لكن كيف لى أن أرى و أسمع بوضوح بينما أنا مستغرق فى النوم؟ ها أنا بالفعل أنام جوار زوجتى الغائبة فى غيبوبتها الخاصة. علّها الآن تحلم بأحلام سعيدة أو غير سعيدة، لست أدرى، لكنها بالفعل نائمة. أجل.. ها هى يرتسم على وجهها شبح بسمة جميلة كأحلامها التى بلا شك ستكون هنيئة. و لكن من أين جاءت هذه الصرخة الجزعى؟ أحاول النهوض إلا أننى أفشل. شيئا ما يجعلنى مرتبطا بفراشى. أجاهد مستنفذا قدرا كبيرا من طاقتى فأستسلم لعجزى. أسترق السمع فإذا صوت شقيقتى الواضح تقول باكية :.

- كان بدرى عليكى يا حبيبتى .. قتلك و هو يذوب فيك عشقا.

عدم التجانس فى الجملة جعلنى أضحك ملئ فىّ. من أين لها بهذا التركيب اللغوى العجيب؟ أعجبنى النصف الثانى من الجملة؛ فجعلنى أتأمله طويلا. و لكن من هذا الذى يذوب فيها عشقا؟ هل هناك من يعشقها غيرى؟ أوتكون خائنة؟ أحاول إبعاد الفكرة عن خاطرى، فأراها عارية تماما بينما يد ما تمتد متحسسة جسدها. إن مسام جلدها غير الواضحة تتفتح كزهرة يانعة لتلك اليد الغريبة. أدقق النظر فى اليد البضة التى تصول و تجول بلا مانع يعوقها. صوت مقرئ ما يعلو مرتلا :

- "فإلينا مرجعهم ثم الله شهيد على ما يفعلون".

أهز رأسى موافقا و مؤمنا على قول المولى عز وجل. و لكن من أين لى بهذه اللحظة الإيمانية؟

أرى اليد تقترب و كأنها جزء من كادر سينما. يكتمل الجسد المتصل باليد فإذا بها شقيقتي متجردة من ملابسها. أندهش مرتعدا. ما هذا الذى تفعلانه؟ انهما تتضاجعان فى مشهد سحاقى قاس. أناديهما محاولا منع هذه المأساة المرتسمة أمامى. أنظر إليها حيث تستلقى جانبى محاولا إيقاظها إلا أنها قد اختفت. أهى تفعلها حقا؟ أذكر أننى قد سمعت ولولة على امرأة ما ربما هى زوجتى، كما أن صوت المرتل ما زال صداه يملأ رأسى. إذن فهناك من مات، و هناك من يبكى عليه و لكنى عاجز عن معرفة الحقيقة. لماذا لم يحاول أحد إيقاظى؟ و متى أخذتنى هذه السنة من النوم؟ أذكر أننى ضاجعتها مرتين أو ثلاثا، لست أذكر. كما دخنت علبة من السجائر، و قرأت كثيرا فى "الظاهرة اللاواقعية"، بعدها احتسيت كأسين من النبيذ أو لعلهم عشرا، ثم تحدثت مع صديقتى ذات العينين الزرقاوين. هل تبادلنا الحب فى الهاتف؟ و لكن أنّى لنا أن نتبادله هاتفيا؟ أحاول ترتيب أفكارى المتناثرة بصعوبة. أشعر و كأننى فى كابوس لا ينتهى. كان صديقى ذو الشارب الكث يقول لى دائما :

- هل جربت أن تساحق امرأة؟

كثيرا ما كنت أندهش. و هل لى أن أساحق امرأة؟ حينما كنت أسأله هذا السؤال كان يختفى و كأنه لا وجود له. إلا أن دهشتى تصاعدت حينما رأيت شقيقتى تمتص نهدىّ زوجتى. أحاول تصحيح المأساة، فأرى قضيبا ضخما يملأ فراغ الغرفة قد انبثق بين فخذى شقيقتى. يملؤنى الفزع. بالتأكيد ستقتلها إذا ما حاولت إتيانها بهذا الشيء العظيم. أناديهما للحد من وقوع المأساة، إلا أنهما و يا للغرابة اندمجا بعد الاندساس العظيم و كأنه لا شئ. إن الأشياء تأخذ بعدا آخر غير ذلك البعد المألوف. شيئا من اليقين انتابنى أن هناك شئ لا واقعى يحدث. أجول ناظرا حولى. زجاجة خمر فارغة تماما جوار مجموعة الكتب التى قرأتها بالأمس. أجل، و ها هى أعقاب السجائر التى لا حصر لها بجوارها. هناك ضيق شديد يثقل على صدرى حتى لكأن الهواء المحيط له وزنا يكاد أن يقرب من مئات الأطنان. أرى باب الغرفة منفرجا بعض الشيء، و هناك ضوء ما يأتينى منسربا من فرجته. إذن فهناك من يجلس فى الخارج. أجل، إن صوت الولولة و النحيب يأتينى واضحا جليا. كما أن صوت أطفالى الصغار الذين لا يكفون عن الضجة يتردد بين الفينة و الأخرى. ها هو صوت زوجتى يوبخهم، به شئ من النشوة الممتزجة برنة حزينة ثكلى. صوت المرتل أسمعه فى الخلفية الصوتية للجميع. صوت أحدهم ينطلق :

- وحدووووه .. كل من عليها فان.

يرد عليه آخرون : - و يبقى وجه ربك ذو الجلال و الإكرام.

تزداد دهشتى المتصاعدة. من هو الذى مات؟ أوأكون أنا؟ و لكن كيف يتأتى هذا بينما أنا أرى و

أسمع ما يحدث حولي؟ أذكر أن الذى ولولت عليه شقيقتى قبل مساحقتها لزوجتى كان زوجتى و ليس أنا. ها هو صوت صديقى ذو الشارب الكث يواسيها :

- لا تحزنى .. كفاك فخرا أنه مات و هو فى قمة شموخه العلمى.

إذن فهو يقصدنى أنا. أحاول مناداته فأرى الباب يزداد انفراجة ليدخل مجللا بالسواد بشاربه الضخم الذى يكاد أن يغطى وجهه بأكمله. ينظر نحوى و قد بدت على وجهه بسمة لا معنى لها ثم يطأطئ رأسه مبديا الكثير من الحزن العميق. تدخل زوجتى متشحة بملامح الحداد. كان منظرها مثيرا للضحك بوشاحها الأسود الذى تلفه حول رأسها بينما باقى جسدها عار تماما. صديقى ذو الشارب الكث يطوقها بذراعه. انهما يمارسان طقوسا جنسية جنائزية. يتجرد من ملابسه فتصدمنى الدهشة. هناك هوة سحيقة لا قرار لها بين فخذيه. هل هذا ما كان يقصده حينما قال لى هل جربت أن تساحق امرأة؟ أسمعه يهمس بحميمية :

- لا بد أن نفعل؛ فتلك كانت رغبته رحمه الله.

إن الوغد يساحقها. كيف لى أن أمنعه؟ أتأمل وجهها الذى يكاد أن يتفجر من فرط اللذة فتتصاعد شحنة الغضب داخلى. صوت المرتل ما زال يملأ الخلفية السمعية للمشهد. أوأظنه الموسيقى التصويرية؟ ما هذه الأفكار التى تملؤنى؟ يبدو الأمر و كأنه شريط بسليلويد سينمائى متحرك. أذكر مقالى الذى كتبته عن رفض الميتافيزيقا الدينية مدعما بالكثير من البراهين. كان عن فيلم ذهنى قاس يذكرنى بما أراه الآن. ينتهى صديقى ذو العينين الزرقاوين مما يفعله فيعود إلى ذكورته. لون عيناه يذكرنى بصديقتى التى هاتفتنى بالأمس. هل هناك ارتباط ما بينهما؟ أذكر أننى قد رأيت زوجتى مستلقية جوارى عند سماع الصرخة. أجل، ها هو وجهها الذى يملؤه الفزع يقترب من وجهى. لم هى جزعى هكذا؟ عيناها فيهما الكثير من الرعب. إنها تخبط صدرها بجنون حتى لتكاد أن تمزقه. ها هو الدم يكاد أن ينبثق من لحمها الطرى. إنها تمسح شيئا ما ينزلق من زاويتى فمى بغزارة. حالة الاختناق الشديد تعاودنى. أكاد أشعر وكأن تنفسى قد صار مستحيلا. حالة ما من القىء الشديد تمنعنى من التنفس. أحاول القيام إلا أن شعورى بالأثيرية و كأننى لا شئ يتملكنى فأعجز عن الفعل. أراها تنادينى بقوة أعرفها من تعبيرات وجهها، إلا أن صوتها يأتينى متلاشيا و كأنه صادر من أعماق جب سحيق فيصل إلى مسامعى وكأنه أطياف صوت. أقول لها مطمئنا :

- لا تجزعى، ليس هناك شىء.

إلا أن الأمر يبدو و كأنها لا تسمعنى فتزداد نحيبا و ولولة. بكل ما أوتيت من قوة أحاول تهدئتها إلا أن الوهن المسيطر علّى يجعلنى أكف عن المحاولة.

قصة

عالم أليس

إسلام عبد الرحيم

الكرسى الأصفر البلاستيكى يحتوينى تماما . . . عامان كاملان منذ انقطعت عن المجئ إلى هذا المقهى البعيد . تجددت الجدران ، و الموائد أصبحت مغطاة بالمفرش البلاستيكى الأصفر الذى يحمل علامة شاى فاخر لا يقاوم ، كما يقول إعلانه بالتلفاز .

بدون أصدقاء جلست . لم تعد الجدران تحمل رائحة التبغ و دخان الشيشة ، أصبحت بيضاء تماما و لم يعد لها تاريخ . طلبت قهوتى السادة التى لن أشربها ؛ لأنى توقفت عن ذلك منذ فترة . نظرت إلى اليد التى وضعت الفنجان أمامى و وجدت أنها ليست معروقة كما كانت من قبل . رفعت عينىّ إلى الوجه العجوز الذى يمتلك جزءً من ذاكرتى ، لأجد وجها آخر يبتسم ابتسامة روتينية أشعرتنى بالوحدة . . و الكرسى يفرض علىّ جلستى

و وضع يدىّ دون أى فرصة للتحرر . . . .

كان الكرسى الخشبى منبسطا فى تسامح ، يسمح لى بفرض سيطرتى عليه دون مقاومة ، تماما كأب يجعل طفله يمسك بيده و يقوده إلى المنزل ، على الرغم من أنه يحركه فى الاتجاه الصحيح دون أن يشعر الأخير ، فيبتسم ابتسامته الطفولية . . . .

الوجوه المحيطة بى تحاصرنى / أنكمش / و الكرسى لا يسمح بذلك . أشعل سيجارتى و أضع العلبة أمامى ؛ تحسبا لمرور صاحب اليد المعروقة ، فأمد له يدى بسيجارة أشعلها له و أبتسم . ألمح وجه صاحب اليد التى أعطتنى الفنجان فى المرآة . أعيد العلبة إلى جيب قميصى و أستسلم للكرسى تماما .

المرايات تحيط المكان / فأشعر أنها ترصد تحركاتى من جميع الاتجاهات . يختنق الدخان فى حلقى لأسعل ، فيتظاهر الجميع بعدم الانتباه ، إنهم لا يحتاجون للالتفات / فقط ينظرون إلى أى مرآة .. المرآة تلمع بشدة ؛ لتعطى من ينظر إليها شعورا زائفا بأنه على ما يرام . خدعتنى بعدم

إظهار بعض التجاعيد فى وجهى / لكن أصابعى اكتشفت المؤامرة فى حركة هـادئة دون أمر منى ؛ لتساعدنى .

ابتسمت ، دون أن تعكس المرآة ابتسامتى المنتصرة عليها . و يبهت الجزء الذى يعكس وجهى ليعلن استسلامه لى تماما / انتشيت / و الكرسى لم يسمح بذلك . طلبت شيشة جاءتنى سريعا. نظرت إلى اللاى و رأيت مبسما من البلاستيك الأبيض يفصل بينى و بين الفوهة . . . .

كانت تنمو بينى و بين المعدن البارد للفوهة علاقة حميمة ، أمده بدفء شفتىّ و يمدنى ببرودته ؛ فأتعرف الشيشة تماما و أفرق بينها و بين زميلاتها فى سهولة ، حيث لكل منهم درجة برودة مختلفة / تماما كما تعرف كل واحدة درجات حرارة شفاه من يتعاملون معها ؛ ليستكملان حديثهما منذ المرة السابقة . . . .

الحائل البلاستيكى الأبيض ينظر لى فى تحد / أستسلم . . تركت الشيشة و اختفيت خلف دخان سيجارة أخرى ، ألقى برمادها على السيراميك الأبيض اللامع الذى ينتظر أول فرصة ليتسبب فى سقوطى أرضا . . . .

كان البلاط يسمح لى بوضع بصماتى عليه ، حين تطأ قدمى سجائرى المنتهية من شعلتها - حتى لا أقتل عقب السيجارة - ، فيتعرف نعل حذائى و يبتسم . ملمسه يشعرنى بالأمان و يدعونى إلى عدم الانتباه ؛ حيث أنه لا يخون من يطأ عليه أبدا . يصافح الأقدام و السجائر المنتهية فى تسامح / يستقبل الأقدام و يودعها فى حزن حقيقى . يحاول أن يستبقى أحدها فى رقة ، عن طريق بعض العثرات الغير مؤذية ، التى لا تؤدى إلا إلى إلقاء نظرة عليه حين أشعر أن قدمىّ غير متزنتين ؛ فأبتسم لمحاولته الطفولية الغير مزعجة لأخبره أن وقت رحيلى قد حان / يحزن/ أعده بالمجىء غدا و أنصرف . . . .

أفيق على نظرة السيراميك المستنكرة لى ؛ فأنفض رماد سيجارتى فى المطفأة التى لم تكن موجودة من قبل . الأضواء الملونة تزيف الأشياء من حولى . يقتحمنى صوت النرد المرتطم بخشب الطاولة اللامع / أشعر بالصداع . . . .

الخشب القديم كان يحتوى الصوت تماما ، لا يسمعه سوى من يلقيه و من ينتظره بنظرة قلق و إن كانت متسامحة - تعطيه الأمان ليعلن عن أرقامه فى وضوح . . . .

أغمضتُ عينى فى قوة و فتحتهما لأراها تمر . خطواتها بطيئة على غير عادتها . تخطت الباب دون أن تلتفت . حاولتُ متابعتها من خلال المرايات ، لكن صورتها لم تنعكس / اندهشتُ / عادتْ فى خطوات سريعة و دخلت . سارت حيث أجلس و تشممت حذائى الذى طالما داعبته من قبل . تحَسَّسَتهُ بقدميها فى محاولة للتأكد .. انطلقا يستعيدان ذكرياتهما سويا .حاولتُ أن أنحنى و

ألتقطها / و الكرسى لم يسمح بذلك / أطلقتْ مواء ها حين تأكدتْ . صعدتْ فى حركة سريعة و جلستْ على ركبتىّ / عينان صغيرتان ترمقانى فى عتاب / بحثتْ عن سبب لانقطاعى عن المجىء . أدركتُ أنها لم تقتنع حين ضربتنى بيدها ضربة حانية ، كأم تعاقب طفلها الصغير دون أن تريد ذلك . .

ابتسمنا فى حزن / نظرتْ إلى الشيشة و أطلقتْ مواءً صامتاً ، أومأتُ لها بالإيجاب . نظرتْ بكراهية إلى المكان و أعادت رأسها إلى وجهى . . تساقطت دمعتان على جسدها . لعقتهما و مسحت رأسها فى جسدى لتواسينى . . . .

طالما حاولنا مداعبتها قديماً . كانت تجلس على الكرسى الخشبى تراقبنا / تجرى خلف نرد الطاولة الذى يهرب منّا ضاحكاً / تحدد لنا مكانه على البلاط ، بعد أن يشير إليه رباط حذائى و يضحك فى خبث / ألتقطهُ و أخبره ألا يعود إلى حركاته الصبيانية مرة أخرى / و أعود معها ليجلس كل منا على كرسيه وسط الضحكات . . . .

رباط حذائى ينظر إلى السيراميك فى خوف و يخشى ملامسته . . . . كان يتحادث مع البلاط عن أحذية النساء التى صادفها فى طريقى / كاشفاً له أسرارى الخاصة / و البلاط يرى بمخيلته الكعوب الدقيقة تضع لمساتها الحانية عليه / و أرد نظرات المكر بنظرة عتاب . . . .

كانت هى أحياناً تخمش أظفارها فى البلاط ، لأنه لم ينبهها إلى السيجارة التى لسعتها / يعترف بخطئه / يرشد حذائى إلى المكان و يذكره بعدم إيذاء عقب السيجارة نفسه / فتنظر إليه فى تسامح و تتخذ مجلسها على الكرسى الخاص بها . . .

المرة الوحيدة التى جلستْ فيها على ركبة أحد الأصدقاء لم يطالعه أحد بعدها ..

حاولتُ أن ابتسم لأطمئنها / لاحظت أن صورتنا لم تنعكس فى المرآة /

شعرتُ بالكرسى يطبق على أنفاسى /

حاولتُ أن أنهض /

و الكرسى لم يسمح بذلك /

تحركاتها العصبية /

إمساكها لملابسى /

وعدها بزيارتى . . .

كان هذا آ خر ما سمح لى به الكرسى ، الذى أنهى لعبته . . .

معنــــــــــــــــــــــــــــــــا

يا صوتى، يا صورتى لدى الأعمى

كريم عبد السلام

الطبول

على إيقاع الطبول، يتحرك العالم
تتسارع الدقات، فتندفع العربات إلى الأمام
ويعجز سائقوها عن تفادى أطفال المدرسة
الأبتدائية.
تهدأ يدا الطبال على طبلته،
فتنساب جموع الناس إلى الحدائق العامة
والمطاعم.
فى أوقات غضبة
يلقى بالعصوين الرفيعتين ويهوى بقبضته
على الطبلة الكبيرة،
التى خرج بها من فرقة الموسيقى العسكرية
بعد ضبطه سكراناً،
فتحدث هزة أرضية، تقتل المئات
وتسقط عدة بيوت أثرية
وتشعل الحرائق فى مَخازن الشركات.
لكنه حين يشرب نصف لتر من البراندى
فى أمسية صيفية بديعة، دون أن يعكر
مزاجه أحد،
تخرج إلى الشوارع خيالة الشرطة
على سروج مذهبة
ووراءها الموسيقى النحاسية،
تعزف للناس
فيصادف شاب فتاة سمراء
ويقرر أن ينجب منها طفلا.

الرسول

فى صباح عدى، يخرج الواحد منا لعمله
ولا يعود،
ينجذب.
يأتى رجل أنيق حاد الملامح، ويستأذننا بلطف
أن يسلبنا أدمغتنا.
لن يحمل روءسنا معه، بل يحمل ما بداخلها،

لن يحمل أمخاخنا نفسها،
ولكن يحمل سرها ويمضى.
يحمل الضوء والعناصر،
الترتيب الذى اجتهدنا طوال أعمارنا كى نستوعبه.

ربما لا يحمل هذا الرجل الأنيق الصارم شيئا
بل يبعثر ما تم تنظيمه ويمضى،
لكن المؤكد، أن عيوننا ستصبح بيضاء شاخصة
كعيون البهائم،
مسالمة لأقصى درجة وسابحة فى سديم،
اهتمامنا سيتركز فى البحث عن أرصفة
صالحة للسكنى،
عن حدائق تقبلنا ضيوفا
عن الكبارى التى تصبح سماواتنا
وعن خلاء نصرخ فيه،
فلا نسمع صدى لأصواتنا.

الجميلة

رأيتها على الرصيف، قبل أن يحملوها مباشرة
فى ذلك الصباح الذى طلع على فى الشارع.
كانت امرأة،
يثبت ذلك استدارة الساقين المكشوفتين
والردفان العريضان.

وسط المارة المتحلقين حولها
وسط صيحات رجال الإسعاف وأمناء الشرطة،
استطعت تمييز رسغيها،
ملامحها غابت عنى، إذ كان وجهها باتجاه سور المبنى
على الرصيف، فلم أر ملامحها.

اعتادت ان تنام فى هذا المكان،
واعتاد الكناسون إيقاظها فتمضى مسرعة،
كمن اقترب موعد سفره
لكنها لم تستيقظ اليوم،
رغم كل محاولات الكناسين،
فغطوها بجريدتين جديدتين، وتعمدوا إخفاء وجهها
حتى لا تتعكر الحياة الجميلة.
ثم جاءت عربة الإسعاف
وجاءت المشرحة
وجاء الحارس على مقابر الصدقة يفرك كفه باسما
وجاء طلاب الطب بمباضعهم المسنونة
وأنا،
رأيتها قبل أن يحملوها مباشرة
يعدو من سطح إلى سطح
بقامته الفارعة ولحيته وقدميه الحافيتين،
لا يوقفه سوى بيت عال
أوسطح سشرف على فضاء.
لحظته السعيدة:

عندما يتجاوز الأسوار الصغيرة للأسطح المتجاورة،
صانعا منها مضمارا كبيرا للعدو،
لايلتفت أثناءها للحجارة التى تلاحقه
أو للشتائم،
يدقق ويقيس المسافات، ثم يجرى
من جديد فى مضمار الذى اكتشفه،
متجاوزا الحاجز بعد الحاجز ذهابا وعودة.
إن ينهره سكان المنازل،
يعد ليلا إلى سباقة الخاص،
يعرفون ذلك من الخيول الطليقة فوق أدمغتهم،
والصيحات المهمة التى لا تنقطع طوال الليل.

كان منظرا مؤثرا،
حين طليت الأسطح بالقار المغلي
ثم تركه الناس يصعد إلى سباقه
بعد أن منع الأطفال من تحذيره
أو متابعة ما يحدث.

عندما صار الجسم فحما

عاد إلى بيت أهله بعد عشر سنوات من الفراق،
رجل المطافئ الذى سعى خلف حراءق،
وحده القادر على إطفائها.
تبعها فى طول البلاد وعرضها،
مثلما يتبع "الرفاعى" ثعابينه
يستخرجها ويضعها فى كيس ويمضى.
بعد عشر سنوات، ناداه بيت أهله وحجرة من حبلت به،
فصعد السلالم عدوا،
ممسكا بما تيسر من الخرطوم الأسود المتآكل،
وصوت عربة المطافئ ينطلق من داخله إلى الفضاء.
عندما وصل إلى السطح، تطلع فخورا إلى برج الحمام
ذى الطوابق الثلاثة
مع كل درجة، كان يقترب أكثر من السماء
والهديل المكتوم، وكان الحريق مختبئا داخل البرج.
بعد خبرته الطويلة فى إخماد الحرائق،
تستعصى عليه مجرد جذوة
أية إهانة
نعم، هذه الأرض لا يمشى على ظهرها سوى القتلة
والسماء لا تستقبل إلا الدخان.
انفتحت السماء عن حمامات مشتعلة
تتخبط فتزداد توهجا،
ظنها البعيدون ألعابا نارية.
البرج شعلة ضخمة ممطرة، فى منتصفها رجل المطافئ
يجاهد بخرطومه، وحيدا كعهده بنفسه،
إلى أن زلت فطار مع الحمامات المشتعلة
قابضا على الحريق بأسنانه.

شعر

تسلل الغرقى هاربين

غادة عبد الفتاح

بورتريه لرجل

فى الليل.....
لم تقرع بابك الأمطار..
لم تسقط فى كفيك العناقيد
لم تسق الريح قطعانها إليك
ولا تسلق اللهب.... الجدران...
ضائع..... فى مكانك....
كجبل لم يروه..
نبته تخطاها الحصاد..
فصارت منجلا للرؤى
ها أنت بجوار النهر..
هل أنا.. غيم البكاء
الشجرة كانت فتاةً..
والنهر ظل ذاك الصبى..
حروبٌ مضت
ورمادٌ.. يهطل

الحزن

أغلقت المدينة أسوارها
هب الصمت..
الصمت الشرود
غيبت البيوت أطفالها..
وتعرت الأشجار للرقصة الآثمة
هنا أثر غزواتهم
هذه الحروق...
ملامح الثوبة والنكوص..
خلف آخر فلولهم ألهث
كذاكرة سكرى
إنه محتضر..
ضعيفة لكنها التى
ستودى بآخر سطور القصة
للمطبعة..!

البحر

صرخة العدم
شيبحُ ضخمُ جداً
لفكرة الأبد..
سهم نازف ينغرس
فى بطنه السكون..
قبر الدمعة الكبيرة..
التى سقطت
لحظة خلق الإنسان!

فان جوخ(١)

قال:
لقد أصبحت ملونا مستبدا
وطفق يقطف من أزهار رأسه
ابتسامته العابسة
قلوع محترقة
مشطُ أسود أصابعه
يمشط .. شمسا ضاعت
من مخيله الإله
قنفذ أعمى.. يتدحرج فى مجرى الجروح
طيورٌ سوداء
فى الحقل الأشقر لروحه
السرو الذى يتكلم ظله.. كلهب أخضر..
رفق الدروب.. الوحيدة
الحصادون.. بأصابع مكتوية
تقتلع من سمائهم حشائش القيم..
والفائزون فى بطن الأرض
فحمها البارد الحزين
أزهاره الصفراء...
شموسُ ضاوية..
يغطى الكبيرة
على قبح الأشياء
الحجرة الصفراء..
المدن الصفراء..
وحدائقها حلم..!
كل هذا القيظ.. يا إلهى..
شائك الوحدة
وحيدٌ.. وحيدٌ..،
كآخر يوم فى الدنيا..

فان جوخ(٢)

كرسيٌ وحيد
تركته الغرفة.. وغادرت
فمات
ستعزف ظلاً.. منفرداً
ستمر.. مخلفاً كل الدور
على الدرب يتيمة..
من يحتمل لفح تلك الأصابع..
تصبح فراشا
إذ تطارد نغمة...
غير الرجل الذى..
مهموما نسى.. فردتى حذائه فى اللوم
ومشى فى جنازة السرو..
ينقط ظله شمسا.. شمسا..

فى عينيه تلك النظرة.. المارده الزرقاء..
كريح لم تنبس بكلمة...
كروح ظلت روحا..
والناس جالسين هكذا..
ما بين الضوء والظلمة
أعطاهم حبة بطاطس.. وشيئا من سلام

الذى فقدناه

كلما رأينا من يشبهك.. بكينا
كأنك طفلنا الذى فقدناه
من القمر.. لم نوقد شهتنا .. البارحة
لأنك لست هنا..
سقطت من عروتها الوردة..
وانحل رباط الحذاء..
وازرق لسان الكمان..
وعادت من البركة الصور إلى أصائها بلسان أزرق
وهذا الشق.. رائحتنا الحلوة.. طار..!
حزينا.. كلهب يعيش على دم فراشة
آه.. إنها قصة الجمال الحزينة

الكلام
على مذبح الريح..
أرقت روحى
لكن الكلام..
ظل خاوياً
من المدن..
كغيمة بيضاء..!

كتاب الموتى

لم تعبر الكبارى نهر المدينة
لم تكن مدينتنا المدينة..
ولا القبل عصافيرها..
ولا الذين نجوا من شراك محبتى.. نجوا..!
لم تصعد غيم.. هذا الباص الأخير..
مسحوا دموعهم فى مناديل خفية
وثرثروا بعيدا.. عن ظلالهم
لم تطلق.. على أرواحها المرايا..
فظل الشارع .. كتاب الموتى..!

الموت

فى نافذه النهر..
أمشط شعرى
أحاصر مرآة العالم..
أخلع روحى...!
كلما زار البحر..
طعنا السمك
وتسلل الغرقى هاربين..!

هاجس العودة إلى التراث عند روائيي «الحداثة العرب» الغيطاني نموذجا.

د. محمد صاحبي «الجزائر»

١- فى البدء كان التراث.

لم يكن العرب (شعراء كانوا أو روائيين) السبّاقين إلى استخدام التراث فى العمل الإبداعى، بل سبقهم إلى ذلك ،الأدباء و الشعراء الأوربيون.١

فهذا " جيمس جويس" على سبيل المثال ،يستخدم الهيكل العام للحمة هوميروس " الأوديسة " فى روايته التى تحمل عنوان شخصيتها الأساسية" عوليس" . غير أن هذا الكاتب الإيرلندى , لم يقف عند الهيكل العام للملحمة اليونانية , و عدد فصولها المطابقة لفصول الملحمة, بل راح يمازج بين خطوات " ليوبولد بلوم-LEOPOLD BLOOM " بطل الرواية , و عوليس بطل الأوديسة؛ فإذا رجع بطل جويس فى المساء , فإنّه يحتمى بفراشه كبطل الأوديسة عندما تستقبله " أومى EUMEE" , و إذا دخل بيته على الساعة الثانية صباحا, فإنّه هو" عوليس " نفسه الّذى يرجع إلى قصره.

إن هذا الرجوع إلى التراث اليونانى, سواء عند "جويس" أو غيره من الأدباء الغربيين هو فى حقيقة الأمر امتطاء للأسطورة والرّمز و الملحمة, باعتبارها أدوات فنية للولوج إلى الواقع الأوروبى المتسم فى عمومه بالإنكسار فى القيم و المثل.

فمن خلال التزاوج بين الواقعين , الحقيقى و التراثى , استطاع الفنّان عموما و الرّوائى خصوصا أن يكشف على الوجه القبيح للإنسان, و بعض مواقفه كالحرب والكراهية و العنصرية و الإستعمار..٢

والرواية بهذا المنظور , تبحث عن قيمتها الجمالية على بنية أساسية تكمن فى الرؤى الشاملة و الإنسانية للعالم, ليس باعتبارها تفسيرا علميا يبحث عن القانون العلمى، بل الإنغماس فى المجتمع لوصف مسار الفرد فى بحثه عن مجموع كلى ما, أو عن تجانس ما, أو عن هوية يحمل صورتها فى

أعماق نفسه.. و هذا هو بالفعل ما قامت به الرواية في سيرورتها و تكوينها.

و ما تبحث عنه الرواية العربية ما هو إلا جزء من هذا الكل الذى يقضّ مضجع الفنان الأصيل الّذى لا يقدّم فى أعماله - من خلال اتكائه على العناصر التراثية- الحلول و النشرات الطبيّة بقدر ما يضع أمام المتلقى صورة قلقة , تدفع إلى المشاركة فى صنع العالم الروائى, بعيدا عن تكرار النماذج الأولية , كما يدعو إلى ذلك أصحاب النقد الأسطورى٣.

٢- الرّواية العربية و التراث ؟

إذا كان موقف الروائى(والمثقف) الغربى المعاصر من التراث قد اتّسم بنوع من الراديكالية , التى بنى على أساسها " حداثته". فإنّ الروائى (و المثقف) العربى , على العكس من ذلك ، قد نظر إلى التراث باعتباره الحامى للشخصية القومية و الدّينية أمام الهجمات الخارجية ؛و قد تأكد هذا الأمر بعد نكسة يونيو/جوان ١٩٦٧ .

صحيح أنه كانت لهذه النكسة بصمات كثيرة و خطيرة على تطلعات الفكر والأدب العربيين غير أنّ الإهتمام بالتراث كمنبع أصيل يشارك فى بلورة الثقافة العربية المعاصرة, لم يكن وليد هذه النكسة بقدر ما كان مطلبا حضاريا , ملّحا على الساحة الأدبية العربية , منذ الوهلة الأولى للتصادم الحضارى بين الشرق و الغرب, بيد أنّه لم يكن يملك ساعتها من الأدوات ووضوح الرؤيا و الجرأة ما يُمكّنه من فرض سيطرته على التراث .بل إن النقد الأدبى خلال أربعينيات و خمسينيات القرن الماضى, قد شغل نفسه أكثر ممّا ينبغى بالبحث عن جذور الرواية فى التراث العربى , لإثبات أن هذا الجديد قديم, وللإلحاح على ضرورة العودة إلى السّيَر و الحكايات والمقامات والقصص الشعبى لاستلهامها و استيحائها . ٤

و الحقيقة أنّ النقد الأدبى فى بعض أوجهه, على الرّغم من تحامله على نزعة الحداثة التى تأثر بها الروائيون العرب, فإنّه قد ساهم بدور فعال فى استكشاف الطريق أمام التراث , حتى وإن كان ذلك بدافع من فكرة إثبات أنّ الجديد قديم, لأنّه ساعد على الأقل فى التأكيد على أن التراث , يمكنه أن يكون فعّالا فى تحديد مسار الإبداع الروائى..

يعبّر جمال الغيطانى - و هو أحد أهم وأغزرالروائيين العرب - عن تلك المعادلة الصعبة " التراث - الحداثة" , و هو هاجس الروائين العرب جميعا ,بقوله:" من خلال تجربتى الخاصة,ومن خلال كتابات النقاد عنها, و الجهود الفكرية الحديثة التى تتخذ التراث العربى محورا لها و وليس بهدف التقوقع أو الإحتماء بالقديم (..)و من خلال إحساسى بخطورة التوجه الكامل إلى الحضارة الأوروبية, و الّذى ترجع جذوره إلى الحملة الفرنسية أمكننى بداية تحديد المنابع أو المصادر التى يمكن أن نثرى بها فن القص العربى.."٥

و يوجز الغيطانى هذه المنابع إلى مصادر مباشرة و أخرى غير مباشرة. أمّا الأوليالتى يتحدّد فيها القصّ العربى المباشر فهى شكل المقامة والملاحم العربية الكبرى الّتى أصبح بعضها شعبيا و شائعا, مثل سيرة عنترة, و سيرة سيف بن ذى يزن و الزير سالم, و الأميرة ذات الهمة , أبى زيد الهلالى و غيرها. أمّا المصادر غير المباشرة فهى أساليب القصّ المتمثلة فى حوليات التاريخ العربى الكبرى, تلك الّتى تسجّل الأحداث التاريخية الكبرى , و " التى تصل فى دراميتها إلى مستوى العمل الإبداعى أو توحى بأعمال إبداعية كبرى أو تلك الحوليات التى تسجّل ملامح الحياة العادية للناس فى أزمنة مختلفة .." ٦

و لايقتصر اهتمام الغيطانى على الشكل فحسب, بل يتعدّاه إلى المضمون أيضا, حيث لا حدود فى نظره للحوادث الموحية التى تُضفى عمقا على الحاضر اليومى المعاش الآن, و هنا يذكر حوليات الطّبرى و ابن كثير و الدّينورى و غيرها.. كما اهتدى الغيطانى فى تقصّيه للترآث أيضا إلى الأجناس العتيقة, و أساليب الكتابة التاريخية بدءا من ابن إياس و المقريزى و الجبرتى , و انتهاء بمؤلفات السّحر و التنجيم وغيهما فى التراث العربى عموما و التراث الصّوفى خصوصا.

٣- لماذا التراث؟

ليس ثمة شك , أنّ روائيى "الحداثة" العرب من أمثال الغيطانى و الخرّاط ويوسف القعيد و غيرهم, قد ركّزوا اهتمامهم أيضا على قضية الشكل و البحث عن القوالب و الأشكال فى التراث عموما ، سواء كان فرعونيا أو إسلاميا. و لم يكنوا متميّزين فى ذلك عن غيرهم من الكتّاب و الروائيين فى العالم , بل جاء إستنجادهم بالأسطورة و بالتراث عموما استجابة للضرورة الى أملتها ظروف الثقافة العالمية برمتها؛ حيث كسّر أدباء أوروبا وروائيوها "المرآة" التى كانت تعكس الحياة الهادئة , و بـ"أشلائها" صنعوا مرآة أخرى..

من هنا كان للرّمز و الأسطورة و التجسيد الدور المُهم فى بلورة الرؤى الفكرية و الجمالية عند العديد من الكتّاب المرموقين من أمثال "فرانز كافكا " و فيرجينيا وولف" و غيرهما..و من البدهى أن يكون لهذا المناخ تأثير و لو بسيط فى كتّاب الرواية العربية.

ومن مجرّد استدعاء التراث و عناصره, كما دعت إلى ذلك موجة الحداثة الزاحفة, وجد الروائيون (و الفنّانون عموما) فى التراث ما يُمكن أن يعبّر عن عُقدة نفسية - حضارية . حملها المُبدع العربى على كتفه , منذ عصر الطهطاوى؛ و هى محاولة سد "الفجوة بينه و بين ذلك العهد الّذى انقطع, حيث أشكال القص و الحكى و الروىّ .. ذلك لأنّ هذه الفجوة - أو هذا الإنقطاع - قد بدأ فى الإتساع فى إطار التوجه العام نحو الحضارة الأوروبية , و قد صاحب شعور عام أنّ الحضارة الغربية هى

المصدر و هي المرجع الّذي يُنسب إليه القياس و وصل ذلك في بعض الأحيان , و بتعبير الغيطاني ذاته , إلى شعور بالدونية الثقافية. ٧

ولعلّ هذا التوّجس من الغرب,الّذي عبّر عنه جيل كامل من المبدعين, و خاصة بعد هزيمة "يونيو" هو الذي دفع نحو وعي مختلف للتراث ، تكون فيه الغلبة للشعور بالإنتماء إلى كيان مختلف عن الكيانات التي بشّرت بها ثقافات الغرب المنتصرة , المتعجرفة..و بذلك حظيت مسألة الهوية بالحيّز الأكبر من اهتمامات المثقفين و المبدعين العرب على اختلاف مشاربهم.

يُعبّر جمال الغيطاني عن هذا التوجه بقوله:" إنّ توجهي إلى التراث العربي بمفهومه الشامل من تراث مكتوب , وفن عربي, وعمارة عربية , كان نتيجة عوامل عديدة.. منها نشأتي في حي عريق ما زال التاريخ القديم سيّالا, حيّا فيه, لا يتمثل فقط بالآثار المعمارية و شوارع و حارات لو تنلها مخططات المدن الحديثة.. إنما يمتد ليتواجد في العلاقات الإنسانية بالناس.." ٨

و من رحلة البحث عن الكيان و الهوية و التميّز , ينتقل الروائي العربي ممثلا في الغيطاني إلى رحلة البحث عن الوسائل و الأدوات التي تكفّل له ايجاد الصيغة المناسبة للعيش في عبق ذلك الكيان, أو ذلك التاريخ..غير أنّ هذا الصيغة - على أهميتها في تطوّر مسار الرواية العربية - لم تنجُ من إحساس برفض الآخر.

يقول الغيطاني حول محاولته ردم الهوة الفاصلة بينه و بين التراث - الكيان, و من ثمّة إلى الأشكال و القوالب الفنية : " ..رغبتي و طموحي منذ بدئي الكتابة في عام ١٩٥٩ , إلى الوصول إلى أشكال فنية جديدة من التعبير , ليس التوصل إلى أشكال فنية جديدة فقط هو الهدف في حدّ ذاته، لكنها الرّغبة في إيجاد أفضل شكل ممكن للتعبير عمّا أريد أن أعبّر عنه, شكل يحقق لي أكبر قدرا من حرية التعبير, و قد وجدت من خلال توجهي التلقائي للتراث العربي, أنّ هذا التراث يحوي على عناصر القص, و فلسفة الرؤيا, التي تمكنني من تحقيق هذا القدر من الحرية.." ٩

و للحرية في مجال الفن , كما هو معروف, أكثر من مظهر , أقلّها ,إثنان: أحدهما داخلي, خاص بتناول المادة الفنية " الروائية " من أساليب حكي و قص و قوالب و ماإلى ذلك, وثانيهما خارجي عام يشترك فيه مع بقية من يُكوّن المجتمع , من حرية في تناول الموضوعات و طرقها,أي حرية تعبير, و تنقّل و اعتقاد و ما إلى ذلك من " حريات " بالمفهوم "الحداثي" لهذه المصطلحات , والّتي هي في نصوص الدساتير و المواثيق العربية مكفولة لكل مواطن عربي..(؟)١٠

على ضوء هذين المظهرين الّذين هما عصب استيحاء التراث في الرواية العربية, بل استدعاء العناصر التراثية في مواجهة الحضارة الغربية, هل يمكن القول بأنّ الغيطاني الروائي, قد وصل إلى غايته ؟

يعدُّ جمال الغيطاني بعد نجيب محفوظ من أغزر الروائيين العرب إنتاجا ,وأحرصهم على البحث عن تقنيات وقوالب فنية جديدة , لا تكفُل له حرية التجريب فحسب ,بل حرية التعبير عن آرائه السياسية والعقائدية أيضا.وقد وجد الغيطاني , الّذي يندر أن يكتب خارج نطاق التراث العربي, بشخوصه و أحداثه, ضالته في تثوير الأدوات الفنية التي يتيحها التراث العربي بكل أبعاده و تجلياته.. ١١

و عليه, راح الغيطاني في كلّ ما يكتب, يُنوّع في استحضار العناصر التراثية, فتارة يكون التراث الصوفي هو الغالب , كما هو الشأن في رواياته الأخيرة نسبيا , مثل روايات " كتاب التجليات بأسفارها الثّلاثة, أو الإرتكز على الخوارق و العجائبية , سواء من حيث عملية الحكى أو من حيث الزمن , مثلما عمد الكاتب في رواية "وقائع حارة الزّعفراني" , أو استلهام التاريخ و طرائق الكتابة التاريخية في رواية " الزيني بركات "..

٤- تقنية "تضمين" الخبر التاريخي:

لم تكن رواية " الزيني بركات" التي طُبعت لأول مرة في سنة١٩٧٤ , نقطة تحوّل خطيرة في مسار تجربة الغيطاني الروائية فحسب , بل كانت أيضا بداية نوعية للرواية العربية مع بداية السبعينيات. وذلك لأنّها قد جمعت بين طياتها الأجناس الأدبية العتيقة , انطلاقا من الكتابة التاريخية و خصائصها, مرورا بأدب الرّحلات , إلى إعادة الخبر التاريخي و تضمينه, بما يخدم فكرة و فنية الرواية "الحداثية" ذاتها بالمفهوم الّذي ينادي به الغيطاني ..

و على الرّغم من أنّ رواية " الزيني بركات" تتمحور حول مواضيع و أحداث تاريخية, فإنّها ليست برواية تاريخية , ذلك لأنّ الرواية التاريخية قد تتخذ أشكالا متعددة , منها ما يحاول بعث حقبة تاريخية في دقة و أمانة, و منها ما ينطلق من الواقع التاريخي , و يحوّله إلى خيال صرف.و أيا كان نوع الرواية التاريخية فهي مقيّدة بالأحداث و الشخصيات, غير أنّ الكاتب الروائي يستمتع بحرية مطلقة عندما يجعل التاريخ مادة لكتابته , فهناك إذن فرق لا يُستهان بين الرّواية التاريخية و الرّواية التي تستمد مادتها من التاريخ .١٢

لذا ,فإنّ رواية "الزيني بركات ", من الوجهة " النّصية " أي المعارضة الفنية لنص تاريخي , تتحدد سماتها من كونها تقيمُ موازاة نصية من خلال معارضة شكلية , لغوية للنّص التاريخي,

فجمال الغيطاني يحاكي قول ابن إياس التاريخي ,١٣ أي أنّه لا يلجأ إلى استخدام محتوى تاريخي يصوغه في لغة عصره , بل ينتقل بنصه الخاص إلى الحقبة التاريخية السالفة, و قد عاش الغيطاني ابن إياس معايشة لصيقة حتى أنّه" تقمّص شخصيته " ١٤ فيما يكتب و فيما يقول ..

و تتحدد الأبعاد التراثية في رسم الحدث الروائي في هذه الرواية في اختيار الحقبة التاريخية

المناسبة, أى أن الروية تتضمن أحداثا وقعت فى عهد السلطان الغورى منذ عام٩١٢ هـ, الموافق لسنة١٥١٧م حتى هزيمة مصر فى معركة مرج دابق, و احتلال العثمانيين لها فى عام ٩٢٢هـ.

غيرأنّ ما يُلفت النظر فى هذه الرواية ، التى يريد صاحبها الإنطلاق من فكرة أنّ الماضى يمكنه أن يشرح الحاضر - عن طريق استخدام تقنية المعارضة الفنية بالمصطلح التراثى, " التضمين" بالمفهوم المعاصر, الّذى يقابله فى اللّغة الأجنبية Transtextualité ١٥ - أننا أمام نص روائى, أحداثه الكبيرة و الصغيرة , تختص بهذا العصر دون غيره ؛ لكن ما يهم الروائى هو ليس إعادة الخبر التاريخى المدوّن , سواء فى كتاب كبدائع الزّهور لابن إياس, أو أدب الرّحلات للرحالة الإيطالى" فسكونتى جانتى ", بل يختص بمرحلة حاضرة (على الأقل هى معاصرة للروائى), و تكتسب أهميتها من حيث السرد الروائى و الفكرة العامة التى تلّفها..أى أن الحقبة المراد إظهارها و(دراستها)هى الفترة التاريخية التى شهدت هزيمة يونيو ١٩٦٧ العسكرية و الحضارية..

و بالتالى فالتوازى الّذى يُراد الكشف عنه من خلال الإرتداد إلى الماضى هو التشابه اذى يجمع بين المعطيات الإيديولوجية و الإجتماعية و الثقافية لحقبتين مخلفتين..أى العودة بالمضمون و المحتوى (المعاصرين) إلى نهاية عصر المماليك أو تلك الفترة التاريخية الثرية بالوقائع و الأحداث و الإيماءات السياسية و الإجتماعية, للمزج بين هموم الماضى وهموم الحاضر, مع التركيز على أزمة الحرية و سيطرة نظم القهر و الإرهاب ..دون الوقوع فى المباشرة من جهة ,أو الوقوع فى براثن القص العربى , الذى نشأ ضمن ثقافة خاصة.

يقول النص الروائى مستخدما الأسلوب النبيل فى تقديم حجج واهية حول مواضيع هامشية, و هو وجه من أوجه المفارقة و السخرية :"ياأهل مصر لم يحدث تعليق الفوانيس من قبل .لقد أمرنا رسولنا الكريم بغض النظر عن عورات الخلق .الفوانيس تكشف عوراتنا, خلق الله ليلا و نهارا, ليلا مظلما ونهارا مضيئا, خلق الليل ستارا و لباسا، فهل نزيح الستار؟ هل نكشف الغطاء الّذى أمدنا الله به؟ " ١٦

و قد تعمّد الروائى فى النص السابق,و نصوص أخرى عديدة, و من أجل تنمية الحدث و تطويره استخدام النداءات و التقارير و الرسائل , التى تحفل بها الكتابة التاريخية العربية مثل كتابات ابن إياس و المقريزى و غيرهما.

و من الأبعاد التراثية فى رسم هذا الحدث "الكبير ", الّذى هو هزيمة يونيو, و الجو السائد غداة ذلك, يطرح الغيطانى عدة قضايا مرتبطة بالوضع العام, و ذلك من خلال الأحداث الجزئية التى تشرح كيف تمّ الوقوع فى الهزيمة , هذا الحدث الكبير, أو بتعبير آخر , كيف تسنّى أن تقع البلاد فى ذلك الظلام؟ و ذلك الخوف الذى كان يُخيّم على مدينة القاهرة..

و من إجل إعطاء مصداقية لما يقول، توسل الغيطانى إلى توظيف فقرات من كتابات الرّحالة الإيطالى- وهو نص تراثى تاريخى أيضا لكنه أجنبى ؛ و ذلك من أجل إضفاء الطابع المحايد فى رسم الحدث.

يقول على لسان الرّحالة:" تضطرب أحوال الدّيار المصرية هذه الأيام, وجه القاهرة غريب عنى, ليس ما عرفته في رحلاتيالسابقة, أحاديث النّاس تغيّرت , أعرف لغة البلاد و لهجاتها, أرى وجه المدينة مريضا يوشك على البكاء, امرأة مذعورة تخشى اغتصابها آخر اللّيل.." ١٧

ويواصل الغيطانى فى تقنية التضمين هذه, إلى أبعد الحدود , حيث يقوم بالإضافة إليمطابقة بين النص الروائى و النّص التراثى, و لاسيما من حيث التقسيم و إدراج انساق القول التاريخية, إلينوع آخر من المطابقة وهو مطابقة زمن الرواية بزمن النّص التاريخى الذى ينبعث من حوليات ابن إياس ؛ و إن كانت الرواية تسير طبقا لتسلسل زمنى معكوس, فتبدأ فى سنة ٩٢٢هـ ثم تعود إلى سنة ٩١٢ هـ فيتأرجح النص بين الماضى و الحاضر و المستقبل. و يتحول التاريخ , الّذى هو بنيات زمنية عند ابن إياس ,إلى تاريخ الإنسان عند الغيطانى .

يقول النص الروائى: " ..هذا زمان الحيرة وسيادة الشّك و فناء اليقين , تغيب التفاصيل , تطغى رغبة,آه لوهج فى بيداء لا أول لها و لاآخر, لا عرض لها ولا طول, ينحل شعره, يبلى جسمه, ربما ما عرف ما غاب عنه, ما هجره ما كساه السّحاب.." ١٨

و هكذا نجد أنّ جمال الغيطانى , الروائى و المثقف المولع بالتراث العربى , قد انتقل فى رواية " الزينى بركات" إلى غاية عصر المماليك , من أجل نقل تجربته الروائية من مستوى الشهادة على العصر , إلى مستوى آخر , يتضمن معرفة الحاضر, عن طريق التوّغل فى الماضى, الّذى هو فى رأى الكاتب الأب الشرعى للحاضر و تناقضاته, مستعملا فى ذلك , لغة تراثية " وثائقية. تاريخية"للولوج إلى حقيقة, مؤداها أنّه يمكن معرفة الحاضر بالرجوع إلى الماضى و تناقضاته, و مدى ارتباط هذا الماضى فى أنماط السلوك و التفكير وغير ذلك ممّا يشكّل الحياة..

٥- صنعة الشكل الرّوائى أم " تكنيك اللّحية المستعارة " ؟

- لقد لجأ الروائى العربى فى مصر و فى غيرها,من أجل صياغة رؤيته الفكرية و السياسية و الفنية , إلى التنويع السردى المستمد من النثر التاريخى و الصوفى و غيرهما؛ فكان بذلك يؤسس عن قصد , نموذجا جديدا من الفن الروائى, يتوسل من خلاله تحقيق شكل فن مستحدث, مختلف عمّا سبقه من إنجازات في ميدان الكتابة الروائية العربية.

فالمغامرة الروائية التى راح الغيطانى و أقرانه, يخوضون تجربتها , تدّل على إحساس هؤلاء الكتّاب بشعور غامض بالإنتساب إلى تجربة خاصة, تستمد قوتها و مقوّماتها من خاصية إبداعية , تتيح لهم الحرية فى مقاربة المواضيع و المضامين التى تتحكّم فى رؤاهم, وطبيعة علاقتهم بالعالم..

ولعلّ تجربة الغيطاني الّذي يُشكّل وحده تيارا قائما بذاته في "المغامرة الروائية العربية" خير دليل على هذا الإتجاه..١٩ غير أنّ هذا النسق الروائي الذي يضعه الغيطاني أمامنا, قد يضعنا إزاء تساؤلات حول بنية جنس الرّواية نفسها, و مدى ابتعاها أو اقترابها من الأنموذج الروائي السابق أي الغربي؛ لأن تطوّر الروايةعلى الصعيد العالمي, يؤكد على ضرورة ثورة روائية, لا يقودها كتّاب بقدر ما تقودها جملة من المعطيات الموضوعية المؤثرة في بناء الرواية باعتبارها جنسا مستقلا؛ ذلك أن الرواية - كما تقول مارث روبير- التي " دمرّت بشكل نهائي الأساليب القديمة المتمثلة في في الأجْناس الكلاسيكية, تستحوذ الآن على مجمل أشكال التعبير الأخرى, وتستغل لصالحها كل الأنماط دون أن تكون موضع سؤال حول تبرير ذلك.."٢٠

فانفتاح الرواية على جميع الأشكال و الأنساق و التجارب الفنية و "القولية" لا يُؤرخ لميلاد جديد للرواية فحسب , بل يفتح أمام المتلقي مجالات أوسع لاستيعاب التجربة الإنسانية في شموليتها.

من هنا فإنّ القضايا و الأسئلة المتعلّقة ببنية الجنس الروائي, لا تعدو أن تكون مجرد قضايا شكلية , إذ أنّه " لا وجود الآن لأيّ وساطة بين العمل الخاص " الفريد " و بين الأدب في عموميته. فالنوع أو التنيجة النهائية لا وجود لها, ذلك أنّ من مهام تطوّر الأدب المعاصر , أن يجعل من كل عمل إبداعي نقطة استفهام حول وجود الأدب نفسه ." ٢١ وهو الأمر الّذي فتح المجال فسيحا أمام الروائيين من أمثال الغيطاني للإستفادة بما وصلت إليه " الفنيات" الروائية الغربية و استخلاص نماذج من الفن القصصي العربي الموروث.

إنّ متلقّي " كتاب التّجليات" للغيطاني , يصطدم منذ المهلة الأولى بعالم متعدد الأصوات , متنوّع الأشكال, متداخل الأزمنة حتى أنّه يصعب على المتلقي المنتظم في تتبّع الطرح الروائي الكلاسيكي استساغتها, و ذلك بسبب ما تحمله من أساليب لغوية و قولية تستمد جذورها من عتاقة التراث و أنساقه المعروفة و غير المعروفة؛ سواء كانت هذه الأنساق نتاج الثقافة العربية الإسلامية في عصورها الذهبية أو في الكتابة التريخية و الصوفية .

فهذا الغيطاني , يختلط صوته بصوت المتصوفة : " أما وقد بحت بقبس من مكتمي , فإني على شفا المكاشفة بحبل ما أخفيه, إذ جاء الإذن عند هذا التقييد, فسبحانه من فسّر لي دلالات أسمائي وبيّن لي من سأكون, و في أيّ حيز ستتم الكينونة, البدء و التمام , النقص و الأفول. لن أُدراي أبدا ما أُمرت بفضّه و التصريح به, حتى الرّقائق التي ستُرجف قلبي أو تنبّه غوافل فؤادي من صريح العبارة أو غامض الإشارة أو ثنايا لحظة مارقة, و ما لاأعرف كنهه, سأفضي , سأصرح إلاّ إذا ورد تنبيه بخلاف ذلك, ما أنا إلاّ غريب و الغريب عابر غير مقيم , هذا الكون منفاي و دار هجرتي يا صَحبي , مقامي لم يعد به منذ أمد سحيق, أوفيت مدّتي فأنا عتيق.." ٢٢

و مع أنّ جو المتصوفة و لغتهم و مقاماتهم و رؤاهم من بين العناصر الأساسية التى اتكأت عليها الرواية العربية المعاصرة , إلاّ أنّ الغيطانى فى كتاب التجليات ,لا يكتفى باستحضار مواقف أو حالات أو شخصيات صوفية , بل ينقل التجربة الصوفية كاملة, بصياغاتهاو "فضاءاتها" , لكنها لتعود من أجل أن تتعامل مع العالم الحقيقى فى الصميم؛ و أنّ العالم المتخيّل المرسوم بدقة يعدّ "إيهاما روائيا" , يتم من خلاله طرح القضايا المصيرية التى كان يمرّ بها المجتمع المصرى فى فترة السبعينيات من القرن الماضى مثل " الحرية " العروبة و التقدم و غيرها, و هى القضايا نفسها التى كانت تشغل بال المثقفين العرب بشكل عام .

والغيطانى و هو يحاكى الأنساق القوليةو الكتابية التى اشتهر بها المتصوفة و على رأسهم " محى الدين بن عربى , الّذى ترك لنا كتابا يحمل العنوان نفسه لرواية الغيطانى, لايرفض الآخر , الممثّل للحضارة الغربية – و إن كانت طبيعة التطلعات العربية , و نشوء أفكار التمرّد على الحضارة السائدة قد ساهم إلى حدّ بعيد فى نشأة فكر رفض الآخر - بقدرما يرفض واقعه و حقيقته , بكل ما يحمل الواقع و الحقيقة من معنى سلبى.

ففى " سفر القلب" من كتاب التجليات لمحى الدين بن عربى , الّذى تسم كتابته بالسرد القائم على الطرح الخيالى(وهوإحدى سمّات الكتابة الصوفية عامة), يقول الراوية:" ..قال السالك , خرجت من بلاد الأندلس أريد بيت المقدس و قد اتّخذت الإسلام جوادا, و المجاهدة مهادا, و التوكّل زادا, و سرتُ على سواء الطريق, أبحث عن أهل الوجود و التحقيق رجاء أن أتبرز فى صدر ذلك الطريق. قال السالك: فلقيت بالجدول المعين , وينبوع أرين, فتى روحانى الذات, ربانى الصفات، يومىء إلىّ بالإلتفات . فقلت ما وراءك ياعصام, قال وجود ليس له انصرام, قلت من أين وضح الراكب قال من عند رأس الحاجب , قلت له ما الّذى دعاك إلى الخروج, قال الّذى دعاك إلى طاب الولوج, قلت له أنا طالب مفقود, و قال أنا داع إلى الوجود , قلت له فأين تريد , قال حيث لا أريد لكنّى أرسلت إلى المشرقين ,إلى مطلع القمرين, إلى موضع القدمين, آمرا من لقيت بخلع النّعلين , قلت له هذه أرواح المعانى ,وأنا ما أبصرت إلا الآوانى فى حقيقة القرآن و السّبع المثانى.." ٢٣

ليست الغاية من الإستشهاد بهذا الأنموذج من الكتابة الصّوفية، أن نعقد مقارنة بين النّص التراثى و النّص الروائى, بقدر ما يكمن القصد من وراء ذلك هو الولوج إلى الجوّ الصوفى و رموزه فى أنساق القول الصوفية, الّذى ساعد جمال.الغيطانى على "معارضة " هذا النوع فنيا . غير أنّه, و من الوهلة الأولى ، لايعدو أن يكون ذلك مطية , استخدمها الروائى للتّعبير أولا عن تجربته الإنسانية و الروائية, التى تحاول أن تسجّل العلاقات الإنسانية.و التأكيد ثانيا, على أنّ التجربة الصوفية فى الكتابة- و إن كانت مستغلقة على عامة الناس- جزء أساسى من الأدب العربى فى عمومه..



الهوامش و التذييلات:

١- لقد عرف العرب استلهام التراث مع بداية عصر النّهضة العربية الأولى إبّان حكم محمد علي بمصر مع بداية القرن التاسع عشر؛ غير أن الأوروبيين قد عرفوا ذلك قبل هذا التاريخ بكثير, إذ قام أدباء و فنانو عصر النّهضة بفلورنسا, و القرن السادس عشرة و السابع عشرة بالإستناد إلى التراث الإغريقي -الروماني في إطار فلسفة إحيائية...

٢- إن اللّجوء إلى الإستعارة و الأسطورة هو شكل من أشكال رفض الآخر, حتى وإن كان هذا الآخر فكرة من الماضي يحماها شخص أو فئة أو طبقة..

أنظر : R.M. Albarès ,Métamorphose du roman : Albin Michel , 1966. p 114. . Paris

٣- عُرف اتجاه في النقد الأوروبي باسم النقد الأسطوري، يرى في العمل الأدبي و الروائي الذي يستلهم العناصر التراثية , نتاجات متكررة لبعض النماذج الأولية و المعادلات الأسطورية الأساسية. و وتستمد " نظرية النماذج الأولية" التي يحمل لواءها الناقد و المفكر " نرثرب.فراي" , جذورها من مدرسة الأنثروبولوجيا المقارنة , و التي كان من مؤلفاتها الأساسية كتاب" الغصن الذهبي "لجيمس فريزر. هذا الكتاب الّذي قام بتتبع أصول الأنماط الأولية للأساطير و الطقوس مدعيا أن هذه الأنماط تتكرر في ثقافات متباية متباعدة..للمزيد من المعلومات ,راجع ما كتبه : تزيفطان تودوروف في نقد النقد , تر: سامي سويدان.ط ٢, بغداد: دار الشئون الثقافية , العامة ١٩٨٦ , .ص ص ٩٣-٩٥..

٤- لقد أضاعت هذه الإشكالية الكثير من الورق و حادت بالرواية العربية الحديثة عن السبيل الموصل إلى إقامة حوار مُخصب مع التراث القصصي..

٥- جمال الغيطاني ،» التراث العربي بين السابق و اللاحق « في الدوحة، دولة قطر: عدد شهر نوفمبر ،١٩٨٥، ص ٤٢.

٦- لمرجع نفسه، ص ٤٣.

٧- المرجع نفسه، ص ٤٣.

٨- المرجع نفسه،ص ٤٢.

٩- المرجع نفسه ،ص ٤٢.

١٠- الواقع أنّ التساؤلات الكثيرة المرتبطة بحرية الفنان و الروائى منه على وجه الخصوص،تتجاوز المظهرين المذكورين ، إلى القيم السائدة، وطبيعة العمل الإبداعى ذاته، رغبات السلطة و السلطان ، مسؤواية المُبدع تجاه الجماعة التى ينتمى إليها ، المذاهب و الإيديولوجيات ، إلى غير ذلك من الأمور التى تحدّ حرية المُبدعين ..

للمزيد من المعلومات حول هذا الموضوع ، الفن/ الحرية ، ارجع إلى ما كتبه: حسن سليمان، حرية الفنّان. ط ٢ ،بيروت: دار التنوير للطباعة و ١٩٨٣ ، .

١١- صدر للغيطاني منذ أن بدأ الكتابة فى سنة ١٩٥٩ ، العديد من الروايات و المجموعات القصصية ، منها على سبيل المثال : الزنى بركات (١٩٧٤)، وقائع حارة الزعفرانى (١٩٧٦)، خطط الغيطانى (١٩٨١)، كتاب التجليات " السفر الأول" (١٩٨٣)، كتاب التجليات " السفر الثانى" (١٩٨٥)، كتاب التجليات " السفر الثالث" (١٩٨٥)...

١٢- راجع ذلك عند: G. LUCKACS - , Le Roman Historique .Paris: ed. Payot ,1977. p 276.

13- النّص موضوع المعارضة فى رواية " الزينى بركات "هو حوليات المؤرخ المصرى ابن إياس ، المعروفة بـ"بدائع الزهور فى وقائع الدهور"...

١٤- راجع ما كتبته سيزا قاسم فى : " المفارقة فى القص العربى المعاصر " ، فصول ، مج ٢ عدد ٢ ، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢.ص ص ١٤٣-١٥١.

١٥- هو مصطلح أجنبى استخدمه لأول مرة - حسب سيزا قاسم - الباحث الفرنسى "جيرار جينيت " فى سلسلة من المحاضرات كان ألقاها بالقاهرة فى سنة ١٩٧٩ .

و قد عرّف "جينيت" التضمين بأنّه يتمثل فى مجموعة العلاقات التى تربط نصا معينا بكوكبة من النّصوص الأخرى.

١٦- جمال الغيطانى، الزينى بركات.ط ٣ ، القاهرة: دار المستقبل العربى ، ١٩٨٥ .ص ٩٩.

١٧- المصدر نفسه، ص ٧.

١٨- المصدر نفسه، ص ١٠٧.



١٩- يمكن إدراج أيضا تجارب كل من " سعد مكاوى " و "عبدالحكيم قاسم " و يحيى الطاهر عبد الله " في مصر..على أنّ لكل من هؤلاء الكتّاب نسفه القولي و الكتابي، وتساؤلاته الخاصة، لكنها في مجملها تعبر عن مرحلة من مراحل الرواية العربية في مصر.

٢٠ Marthe Robert 21 – –, Roman des origines et origines du roman. Paris:ed.Grasset , 1972.p 14.

Maurice Blanchot ,dans : les genres du discours , Tzevtan Todorov

Paris:Ed . du seul ,1978.p.44.

٢٢- جمال الغيطاني، كتاب التجليات، السفر الثالث، القاهرة: دار المستقبل العربي . ١٩٨٦ . ص٧.

٢٣- محي الدّين بن عربي . كتاب التجليات، كتاب الأسر إلى مقام الأسرى، حيدر آباد الدّكن مطبعة دائرة المعارف العثمانية١٣٦٧ ، هـ١٩٤٨ ، م . ص ٣.

خفقان وأنين

محمد باقى سيدا الجزرى (تركيا)

سبحان من خلق حسنائى كاملة
بريئة من صفات النقص شاملة ا ل
سلطان قلبيّ إن كنت بها جاهلا
فاتن قلب الملا بنورها إذ جلى
سيناء بيدتها منصر هى أرضها
أوصل سلام جريح سهم أعينها
أوصل تحياتى لحسنائى فاتننى

فى الحسن أحسن بها يا نجيب الأصل
خيرات معلومة با لعقل وا لنقل
فاسرع إلى بابها يا صاحب العقل
فعد إلى وعيك كن صاحب الفضل
جيزة بلدتها يا داعى الوصل
يرجوك إعدامه بأمرك العدل
مفتون رأيتها بالوصل والفصل

●●●

الفصل والوصل شىء لا بديلهما
الوصل نار تذيب روحى من جسدى
الوصل قرب حبيب محرق الروح
صل الحبيبات جرق الروح بالعلم
إن كانت حبيبتك تلك التى احرقت

لا فرق فى الموت بالرمح أو النصل
والفصل حرقهما لا فرق فى القتل
والفصل بعد عشيق محرق النسل
الفصل منهن حرق الكل بالجهل
قلب محبيها فى الجبل وفى السهل

●●●

وثائق ملتقى الشعر البديل

عقدت «أدب ونقد» فى أيام ٦، ٧، ٨ مارس ٢٠٠٧ ثلاث أمسيات شعرية بعنوان «ملتقى الشعر البديل» شارك فيها نحو ثلاثين شاعرا شابا من شعراء الأجيال الجديدة فى الكتابة الشعرية المصرية الراهنة وننشر هنا وثائق هذا الملتقى البديل، وهى بيان الافتتاح ورسائل سعدى يوسف ووديع سعادة وفؤاد قنديل إلى الملتقى ورسالة احتجاج من الشاعرة نجاة على ثم بيان الشعراء المشاركين.

البيان الافتتاحى

ألقاه: عبدالمنعم رمضان

إننا فى أغلب الأوقات السابقة منا أشتاتا متفرقين كنا شراذم ولم يكن هنا، ولكننا فكرنا مرات أن نكون هنا ولكننا لم نفعل ولأن البعض يقول إن أفعالنا هى التى تصنعنا فكرنا فى أن نفعل فى أن نجتمع ونحتفل بالشعر عبر أمسياتنا فأصبحنا محكومين ومنطلقين من افتراضات بسيطة يمكن أن نصطلح حولها و عليها أن نقبلها ويمكن أن نعدلها.

(١)

نحن الشعراء محكوم علينا بالأخوة والتضامن وكلنا منذ سعدى يوسف وعفيفى مطر حتى رنا التونسى ودون شبهة احتفاء أو مجاملة كلنا متساوون فى الدرجة متساوون فى الحلم ليس بيننا شعراء كبار وشعراء صغار ليس بيننا كهنة وسدنة هذا التصنيف التقليدى والذى يعتمد بابا واسعا عن طبقات الشعراء لا يلزمنا ولا يُلزمنا إنه تصنيف نازل فوق رؤوسنا من سماء لم نعد نؤمن بها نحن كشعراء نعيش زمنا واحدا نتجايل نتآخى، نتضامن ونترك للتاريخ حقا أن يتصرف براحته فى شأن تصنيفنا نتركه إلى قوانين فى الانتخاب الطبيعى التى يجيدها كثيرا ويخطئ فيها أحيانا ونحتفظ بحق ألا نفكر فيما سوف يقرره ذلك التاريخ بعد أن نكتمل ربما بعد أن نغيب وتذهب ريحنا نحتفظ بحق أن نظل أحرارا أن نعرى رؤوسنا ونكشط عنها تلك السماء التى لم نعد نؤمن بها سماء الطبقات والتصنيف.

(٢)

إخوتنا التى نريدها تسمح لنا أن نحب ماضينا وتسمح أن نحب حاضرنا أكثر فلا نعمد إلى إقصاء الحاضر بدعوى أنه ما زال ضعيفا ما زال يتأى ويفافىء مازال يتأثر ويعانى ما زال يتعثر فى خطواته بدعوى أنه لم يتحقق بعد ولا نعمد إلى تقديم الماضى وتقديسه بدعوى أنه محراب وهيكل وصلاة وكاتدرائية وأنه أكيد ومكتمل منجز وثابتة رؤيته إذا لم نستطع أن نحب حاضرنا أكثر من حبنا لماضينا وحتى أكثر من حبنا لمستقبلنا إذا لم نستطع أن نجعل الحاضر بحرنا الصخاب وأن نجعل الأزمة الأخرى كلها مجرد شواطئ تصلح للتأمل للاستجمام إذا لم نستطع ذلك لن نستطيع أن نتآخى.

(٣)

نحن هنا ليس بصفتنا منبوذين ومطرودين من أماكن اعتقدنا أنها ليست صالحة لنا، وليس بصفتنا خصوما وأعداءا لأماكن اعتقدنا أنها تطلق النار علينا نحن هنا لأننا نعرف أن الانتماء يكون بالذم مثلما يكون بالمدح وأن تلك الأماكن ليست شرا مخصاً وليست خيرا مخصاً ولأننا لسنا دعاة وهواة فى جماعات التكفير لسنا دعاة فى أية جماعات لذا فإننا نفكر فى ضبط المسافة بيننا وبين تلك الأماكن لن نقترب جدا كيلا نضيع ولن نبتعد جدا كيلا نضيع أيضا ونفكر كذلك فى أن ضبط المسافة رغم كل موضوعية تتراءى لنا هو أمر نسبى يختلف من شخص إلى آخر، أمسياتنا كان يجب أن تقوم دائما دون نظر إلى الآخرين هل هم صالحون أم هم فاسدون أمسياتنا كان يجب أن تقوم دائما حتى لو كا ن الآخرون أنبياء لأننا قد نملك ما لا يملكه أحد من هؤلاء وقد لا نملك ما يملكونه إنهم يملكون الإمكانات والقدرات الهائلة والمراسيم والطقوس وغيرها ولكننا نملك قدرا أكبر من الحرية قدرا أكبر بكثير يعوض ما نفتقد من إمكانيات ونملك الحق المطلق الذى لم يشرعه لنا أحد سوانا حقنا فى تأسيس نشاطنا الأهلى المستقل هذه الأمسيات تأكيد للسعى الحثيث تجاه مسيرتنا وأهليتنا تجاه نصيبنا الأكبر من الحرية تجاه نصيبنا الأكبر من حب الشعر وحب الغير وحب أنفسنا.

(٤)

اعتاد المنظمون لغابات الشعر أن يقفوا على أرض مسقوفة نسوا أنها غابات وأن يكون السقف عند الحد الأمن الذى يرونه عند نقطة فى الماضى، نقطة تتحرك ببطء لتظل متخلفة كل ا لوقت عن الحاضر نقطة تؤل كراهيتها للأجيال الجديدة كل النظم تعتمد على كراهية الأجيال الجديدة لأن بقاء النظم واستمرارها يتهدد كثيرا إذا اعترفت بتلك الأجيال ونحن كما سبق أن قلنا سنحب أنفسنا عن طريق حبنا لأجيالنا الجديدة سنحرص أن تظل هذه النظم غير آمنة سنحرص على تهديدنا لها ليتنا نستطيع أن نعود أطفالا أن نرى العالم

كأطفال لنهدمها أكثر أن نندهش كأطفال لنهدمها أكثر وأكثر.

(٥)

في كل مرة في كل زمن يتأكد لنا أن القصيدة قد يكتبها الشاعر وكأنها فعل مفرط في فرديته وفي كل مرة في كل زمن يتأكد لنا أن القصيدة مسبوقة بجماعية خفية يمكن بتحديق النظر بالحفر والتنقيب بالإنصات إلى خلايانا وقلوبنا أن نراها ونكتشفها وأنها أي القصيدة متبوعة بجماعية ظاهرة نحن في حاجة إليها حتى لا تستطيع أي عاصفة أي إعصار أي ريح أن تقتلعنا كأفراد إننا بعد القصيدة في حاجة إلى أن نتضام أن نلتصق أن نغني أغانينا ذات الوجوه والألسنة التي عددها بعددنا وأن تتشابك أيدينا في حاجة إلى المشي معاً دون أن نتجاهل إلى أي حد نحن مختلفون، في حاجة لأن نطفي عيون بعضنا البعض ولنعي أن طريقنا ليس طريقا واحدا ودون أناشيد عامة سندرك كم نحن محتاجون إلى اختلافنا كم نحن محتاجون إلى اجتماعنا وتضامننا.

(٦)

هذه الأمسيات ولظروف كثيرة منها أنها بداية طريق نتمنى أن نسير فيه ومنها أن ذاكرتنا مشوشة والشعر فيها ليس أبيضاً مثل الحلم ولا أزرقاً مثل السماء ولم يكن حتى أسود مثل الليل إنه هكذا كان يحاول أن يشبهنا ولا يشبهنا وكنا نحاول أن نشبهه ولا نشبهه ولظروف أخرى اضطررنا أن نتخفف بعض الشيء من شروط لابد أن نلزم أنفسنا بها إذا استطعنا أن نواصل مثل هذه الأمسيات إذا استطعنا أن يكون لنا بيت للشعر، بيت نتوعد أنفسنا أن يكون بلا جدران وبلا سقف فقط أرضه تشبه أقدامنا ونوره يشبه نيراننا كنا دائما ولأزمنة طويلة محفوفين بغضب البعض بيأس البعض بقرف البعض بلا مبالاة البعض فآثرنا أن نتوسع بعض الشيء في فكرة التمثيل النسبي أثينا التي كنا نعرفها أصبحت مدينة صغيرة لم تعد تتسع لنا جميعا لابد من أن نذهب إليها إما فرادى وإما بتمثيل نسبي كأن يكون الشعراء في كل أمسية أكثر عددا مما نحتمل وتحتمل كل أمسية وكأن يكون عددهم في الأخير أقل من عدد الشعراء الذين نحبهم ونتمنى مشاركتهم الأساس في سفرنا إلى أثينا أو إيثاكا أو طيبة أننا لا ننحي تيارا أو جيلا أو أجيالا أو اتجاهات وعلى الرغم من حرصنا على هذا الأساس فإنه سيظل كل تمثيل نسبي ظالما لنا وظالما لأحلامنا، رمزية ما نفعله هذه المرة تقدمت علينا وسارت أمامنا وجعلتنا مشدودين كأوتار تخشى أن تقطع نأمل أن تكون المرات القادمة ة وخالية من تلك الرمزية أن تكون بغير حاجة إلى تلك الرمزية نأمل أن يقدر الغائبون أننا نعلم استحقاقهم الحضور أنهم حاضرون فعلا غير أن التمثيل الكامل حلم سيغرق سفينتنا قبل أن نصل إلى أثينا أو إيثاكا أو طيبة، السياج الوحيد الذي نتمنى أن يحرسنا من السقوط في الهوية هو ذلك الحب الذي لابد أن ترعاه لابد أن يرعانا سأوليذك كل أمسية ذلك الحب للفعل الأول للسراب الأول للأخطاء الأولى للإنصاف الأول.

(٧)

يبقى أن نشكر المكان الذى يستضيفنا لأنه بالمصادفة يتيح لنا أن نتحرر من سلطة المنصة قصيدتكم تكره المنصات قصيدتكم تبحث عن رفاق لا أتباع وأنتم بشر طيبون أو غير طيبين ولكنكم لستم قادة ومن يتلقون قصائدكم بشر طيبون أو غير طيبين ولكنهم يكملون قصائدكم يؤلفونها ربما بإعادة بنائها ربما بالإضافة إليها ربما بالحذف منها، ربما بهدمها كلية حول هذه الطاولة كلنا شعراء الذى يقرأ شاعر والذى يستمع شاعر، لن يكون الشعر حكرا على شخص يقف فوقنا بالمصادفة نجلس هكذا لتتحقق أخوتنا نجلس هكذا لنكون على قدر أفعالنا لأن البعض يقول: إن أفعالنا هى التى تصنعنا.

رسالة سعدى يوسف

البديل والمثيل

يا صديقاتى وأصدقائى أهل الأمسيات البديلة كنت سأسعد وأشرف لو شهدت معكم وبينكم أمسياتكم البديلة.

لكن الظرف الملح ونداء السفر المتمكن نأيا بى عن تلك السعادة وذلك الشرف وإن كنت متأكدا من أننى سأظل معكم وبينكم بصورة ما يا صديقاتى وأصدقائى.

أمنح نفسى حق أن اعتبر أمسياتكم تطبيقا لأحد أقانيم الفن المقدسة: أقنوم المخالفة.

الفن منطلقا من ضرورته الأولية هو منظومة متكاملة دائبة على تغيير بنى الإنسان وما حولهم.

الفن هو معارضة واقع شائن بواقع مأمول، واقع بديل هو الواقع الذى يشكله الفن ويتشكل هو «أى الفن» فيه جديدا ومختلفا.

المثيل أى ما تهادن واصطلح، زائل آن يطل البديل حتى لو كانت إطلالته بادية الشحوب.. ميلاد الجديد هو اللازمة المتتالية المتوالية اللازمة التى تقبل علينا لنستقبلها بالتهاليل للمياه التى تصنع الكون يمضى لآخرة البصر البصرة، البحر، يمضى وزورقه ورق أو صفيح بلاد سماوية بين أهدابه والمجاذيف.

أن يغرق اليوم مستسلماً للمياه ومستلسماً عشبة فى القرار البلاد البعيدة وثابة بالكواسج أين الماء الذى سوف يدركه قبل أن تغرب الشمس؟ لى منزل فى البلاد

لى عشبة

واتكاء على صخرة

لى عينان مغمضتان

انتظرنى، إذاً

رسالة وديع سعادة

تحية كبيرة إلى «الشعر البديل» الشعر الخارج عن عباءة المؤسسات الرسمية وذهنية التقنين وذهنية إلغاء الآخر وذهنية «أنا نهاية التاريخ».

تحية إلى الشعر الجديد الرافض المتمرد العبثى اللاعب الهازئ رافض الصلاة للأصنام بل محطمها، المتمر على القبيلة والخارج عليها الذى له خفة اللعب وجمال العبث والهازئ م الذائقة العامة ومن المصفقيم لخت.

تحية لكم أيها المجتمعون الآن احتفاء بالشعر البديل، لا ليس هو البديل هذا بل الأصيل إنكم تحتفون بأصالتكم الشعرية وليس بما هو بديلها تحتفون بالذات الشعرية التى أصالتها فيها هى وعدم اعتراف الغير بها لا ينقص من أصالتها شيئا.

تحية لكم لأنكم ذاتكم ولستم ظلا لأحد فالذى يكون ظلا يخسر ذاته ولا يربح الشجرة تحية لكم لأنكم الشجرة لا الظل، لأن عبدالمنعم رمضان شجرة وليس ظلا، ولأن حلمى سالم شجرة لا ظل، وعزمى عبدالوهاب شجرة لا ظل، وعماد أبى صالح شجرة لا ظل، وأحمد طه شجرة لا ظل، ورنا التونسى شجرة لا ظل.. وليس فى مقدورى أن أسمى كل هذه الأشجار لأنها كثيرة فليسامحنى من لم أسمه وعدم تسميته لا تنقص من قيمته شيئا.

ورجاء أوصلوا سؤالى إلى الذين يتجاهلونكم أو لا يعترفون بكم: هل يعتقدون أن التاريخ توقف عندهم؟ وهل يعتقدون أن فى الشعر بطاركة ترسم كهنة شعر وإن لم ترسمهم يبقون خارج الكهنوت الشعرى؟ إن كانوا يعتقدون ذلك فهم نقيض الشعر وإن ادعو أنهم شعراء فللشعر شرط أساسى أول لا يكون شعر من دونه وهذا الشرط هو فى الذات وليس على الورق.

واسألوا عبدالمعطى حجازى: هل كان يقبل يوما أن يكون ظلا لسواه أو أن يكون لشعره شرط اعتراف السابقين به؟

واسألوا جابر عصفور عما إذا كانت حدود نين الوظيفة والشعر وإذا كان على المتورين مثله أن يجعلو «الذوق الخاص» يتحكم بالمناسبات العامة وقولوا له إن وديع سعادة يعرف من عطل أمسيته الشعرية فى المقر الذى يتحكم به حين كنت فى القاهرة عام ٢٠٠٢.

تحية لكم من سيدنى أيها المحتفون فى القاهرة الآن بالشعر الجميل لست أنا البعيد وحدى من يقف معكم من كل أصقاع الأرض هناك شعراء الآن موجودون فى قلوبكم.

تحية لكم ولا تنسوا -كما نسى سواكم- أن الشعر الحقيقى ليس الذى يعترف بالحاضر وحده إنما الذى يعترف بالمستقبل أيضا.

وديع سعادة

رسالة فؤاد قنديل

الشعر النبيل.. فى الملتقى البديل

لولا هجمة الأنفلونزا التى تجيد اقتحامى وتكبيلى لكنت أول الحاضرين جميع أمسيات مؤتمر الشعر «البديل» لعدة أسباب أولها أنى اشتقت للشعر الصافى النافذ العميق المثقف المضمخ بالتجربة والإحساس والدم الجديد والعنفوان والرؤى الجسور والعيون المفتوحة والقلوب المستوفرة على وهج العناق الصادق للحياة.. الشعر الذى يعيد إنتاج الواقع ويزلزل الأرض تحت منظومات متكلة من صنع الحمقى والبلهاء والنفعيين.

وثانيها: أنى أشعر بالزهو والرضا ويخامرنى إحساس غامض بأن ثمة أملا فى التغيير على نحو نبيل وعزيز ينطلق من قدرة وكبرياء وثقة وموهبة وإصرار ومواجهة تليق بأصحابها تغيير ينسجه المدلهون بالفن الجميل عبر نسق حضارى رائق ورائع يترفع عن التدنى فى نهج الاختلاف وشكل المعارضة والاحتجاج ويسلك سبل الشرفاء بل إن القائمين به يكبرون ويتسامون إلى ذوى الفعل الإيجابى وفى عيون الحركة الثقافية التى تركن فى أحيانا كثيرة للنعاس الطويل.

وبدلا من إلقاء الحجارة أو الفضلات اللفظية على الرسميين والجوقة وغيرهم يقدمون النموذج الرفيع لعطاء حضارى يرفعون خلاله رايات الإبداع والجمال والحب ويرسخون فكرة «البديل» التى يلجأ إليها المقتدرون الواثقون بأصالتهم وجدارتهم بالصدارة فضلا عن عميق الاعتبار.

أحسب دون مبالغة أن كوكبة الرجال المحترمين الذين أعدوا وشاركوا وفكروا وشملوا بالرعاية ذلك الملتقى الخصيب والمشع إلى دجة الإبهار والنجاح بفضل الجسارة والوحدة الفروسية وبدون فنادق أو طائرات أو أضواء مدوية قد وضعوا لبنة مكينة ورائدة لنهج المقاومة الجديد الذى سيصبح مع الأيام ملجأ لكل محتج أو مختلف وأحسب أيضا دون مبالغة أنه سبيل بالغ التأثير سوف يدفع المنظم لكل مؤتمر أو ندوة أو حتى مؤسسة أن يخشى من الذلل والصور حتى لا يعرى بالرهافة التى اصطنعنا فريق من الشعراء أصغرهم كبير ومثلهم فى ربوع مصر مئات يجدر بالحركة الثقافية جميعها أن تقف لهم وتصفق وترفع القبعات إنه الفعل الرمز والفعل الأفعال.

إننى أكاد أشهد الآن بعض ما يجرى فى مقبل الأيام استلهاما لهذا الملتقى وفكره وتوجهه وراياته المجنحة والمحلقة فى سماوات أتمنى أن يعود إليها النبض.

إن هذا الملتقى يعيدنا إلى ما سبق أن دعونا إليه مرارا حتى كدنا نسأم من أنفسنا ومن المناخ الآسن اللبد بشبكة من العلاقات المتعفنة ولا تصدر عنه فى الأغلب إلا الفقاقيع الملونة التى تلمع كعيون صناعية تفتقد الحياة.. يذكرنا هذا الملتقى بدعوتنا إلى المقاومة وصبر المقاومة المثقف ومن يستسلم للسائد المخزى ميت أما المثقف المستسلم فهو خائن.

رسالة نجاة على
الأصدقاء الشعراء أسعد الله مساءكم

لابد فى لابداية أن أشكر الصديقة الغالية الشاعرة غادة نبيل التى وجهت إلىّ باسم هذا الملتقى الشعرى الدعوة للمشاركة فيه واتصلت بى أكثر من مرة لتقنعنى بضرورة المشاركة وحددت لى بعد الاتفاق مع منظمى المؤتمر على أن يكون موعد قرأتى فى الأمسية الثالثة «أى يوم الثالث والأخير فى هذا الملتقى» ثم علمت بالمصادفة بعد حضورى للملتقى أنها خاضت معارك كى لا يحذف اسمى من قبل أحد من المنظمين بل إنها تشاجرت وأصرت على أن يكون اسمى موجودا ضمن الشعراء المشاركين فقامت بكتابته بنفسها ثم صعد الشاعر حلمى سالم بنفسه وقام بحذف اسمى، وأخيرا ونتيجة توجيه الإهانة المتعمدة لها ولى أخبرتنى وهى منهارة نفسيا فى مكاملة تليفونية قرارها بمقاطعة هذا الملتقى.

لا أدرى لم فعلت غادة هذا وخاضت المعارك وهى تعلم علم اليقين أننى لست مهتمة بالصعود إلى المنصات أو بالحضور إلى المؤتمرات تعرف غادة ويعرف آخرون من أصدقاء الجالسين بينكم بأننى لم أشغل نفسى بالوجود فى المؤتمرات التى تقيمها المؤسسة الثقافية التى عملت بها ما يزيد عن ستة أعوام دون أن أنخرط فيها فلم أكن يوما جزءا منها ولم تكن هى جزءا منى ولم أر فى مؤتمراتها سوى نوع من الكرنفال الذى لا يضيف إلى الكتابة الحقيقية وأننى انتقدت الفساد الذى جعل ملتقى القاهرة للشعر العربى مهزلة فعلية لا علاقة لها بالشعر.

وفى الحقيقة أن هذه الرسالة لا يمكن آن أوجهها لأحد سوى لصديق الشاعر عبدالمنعم رمضان ربما لانه هو الوحيد الذى كنت أعتبره طوال ما يزيد عن ست سنوات أباً روحياً لى تعلمت منه الكثير وكنت أراه دائما رمزا للشاعر المحترم الرافض للفساد صاحب المواقف الثورية.

لذا لم أتصور يوما أن عبدالمنعم رمضان وهو الذى انتقد مثلى موقف لجنة الشعر الذى يتفقد لأبسط قواعد الذوق فى التعامل مع الشعراء من الصديق الشاعر محمود قرنى الذى وجهت إليه الدعوة ثم اعتذرت بحجة أن العدد قد زاد عن الملتقى لأنه اعتبر أن هذا سلوكا معيبا من قبل اللجنة مع أن اللجنة كانت أقل قسوة منه ومن حلمى سالم واعتذرتو هو ما لم يحدث معى.

لم أتألم من أى شىء فى هذا المؤتمر الجميل الذى جمعنى بأصدقائى الشعراء الذين أحب أن ألقاهم ولا حتى من الشاعر حلمى سالم الذى أقدر كونه أحد أعضاء لجنة الشعر البارزين الذين أفسدوا الحياة الثقافية فى مصر أقدر أيضا ضعفه الخاص الذى جعله يوما يعطى للشعراء الموهوبين «لأسباب لا علاقة لها بالشعر» درجات ضعيفة ويعطى آخرين أقل منهم شأنا ٩٠٪ باعتبارهم المتنبى مثلا.

أقولها ثانية لم أتألم من أى شىء فى هذا المؤتمر الجميل ولا ألوم أحدا سوى صديقى الشاعر عبدالمنعم

رمضان الذى لم أكن موجودة وقت أن أعتذر ولو كنت موجودة لطلبت منه أن يوجه اعتذاره إلى شخص آخر كنت أحبه يكره الفساد مثلى اسمه عبدالمنعم رمضان لكننى للأسف لم أكن موجودة بالفعل ولم انتبه مثل غيرى من الجالسين لتعليق صديقتى الشاعرة غادة نبيل عما حدث من فوضى فى هذا الملتقى ولم أر اللوحة التى كتبت غادة اسمى عليها بإلحاح شديد ولم أر الخط الأسود الذى وضعه حلمى سالم على اسمى وأسماء آخرين.

أقولها ثالثة وأخيرة لم أتألم ولن أتألم فقط أتمنى من صديقى وأبى الروحى الشاعر عبدالمنعم رمضان بعدما يتأمل ما حدث ويتأمل جيدا سلوك صديقه الشاعر حلمى سالم ويتأمل بعض الأسماء المشاركة أن يكف بعدها عن مهاجمة الفساد فى المؤسسة الثقافية وانتقاد جابر عصفور وحجازى فلن يصبح لهذا الهجوم معنى بعد الآن ومع احترامى طبعا لكل الشعراء الجميلين الذين شاركوا فى هذا الملتقى اقترح عليك يا صديقى الغالى أن تغير عنوان لمؤتمركم من مؤتمر الشعر البديل إلى الفساد البديل حتى نسمى الأشياء بأسمائها الحقيقية.

بيان المشاركين (البيان الختامى)

ألقاه فتحى عبدالله

إن ما نفعله فى هذه اللحظة يعود إلى فطرة السلوك الإنسانى الأول وهو الاستئناس أى المشاركة مشاركة أبناء الجماعة المختارة لا المفروضة علينا بفعل القوى المتصارعة على المستوى المحلى أو العالمى وبطرائق جديدة ومستحدثة وتلزمنا هذه المشاركة بالحد الأدنى من الاتفاق دون أبوة زائفة أو أخوة لا وجود لها فالوجود الحقيقى لكل الأطراف المتصارعة يأتى من الاختلاف والتنوع.

لسنا مع فكرة «ضبط المسافة» لأن جميع عناصرها فى هذه الحقب التاريخية موجودة وجودا متخيلا فالمؤسسة تم تفريغها رغم نشاطها الظاهر والمثقفون لم يدركا مسئوليتهم الجديدة وطابعها المميز فى إطار ما يحدث فى العالم من تغيرات فهل على تلك الجماعة الثقافية أن تتحول إلى أداة ضغط على الإدارة السياسية؟ أم أن اللحظة فى حالة تخلق وتحتاج إلى بعض الوقت حتى يتم صياغة عقد جديد بين جميع الأطراف المتصارعة.

إن هذه الروح الجديدة «أو هكذا نريد ونرغب» لا يمكن لها أن تنسجم مع أشكال العمل الموروثة سواء فى المؤسسة وملحقاتها المتعددة أو الأشكال الشعبية والأهلية مما يدفعنا فى أحيان كثيرة إلى الهروب والإحساس بعدم الجدوى خاصة أن الفعل الإنسانى المباشر قد بدأ يتجول عن طريق الميديا الحديثة إلى فعل

وهمى تمثيلى ولهذا فعلى الجماعة الشعريّة أن نسعى إلى اقتراح أشكال عمل حديثة تتخلص فيها من وهم «قوة الدولة» وإغراءات الهامش الرومانسى نحن مطالبون كأصحاب إنتاج نوعى تحتاجه الجماعة البشرية سواء أدركت أو لم تدرك إلى أن نقدمه فى تغليف «شكل» جديد ولكى يتم هذا علينا أن نقترح:

١- لجنة تمثل هذه الروح، وأن تكون هذه اللجنة مختارة بشكل ديمقراطى وأن تكون متنوعة ومتغيرة فى كل دورة وأن تتغير الأماكن أيضا ولا يعنى هذا أن حزب التجمع غير مناسب فهو أقرب الأماكن إلى روحنا وإلى الحرية المطلوبة.

٢- أن تضع اللجنة المعايير الواضحة للتمثيل وأن تعلن ذلك فى وضوح كامل وأن تستبعد منها كل ما هو شخصى وكل ما هو قائم على المصالح.

٣- ليس فى الشعر كل الشعر نمط بديل أو تمثيل لتيار أو جيل أو لمكان جغرافى، إنه نشاط ذاتى ولهذا فهو نسبى وتتفاوت قيمته من شاعر إلى آخر وأنه لازمنى يتجاوز الحقب التاريخية وتستمر فاعليته بما يمتلك من معطيات ولهذا لابد أن تحتكم اللجنة إلى القيمة أيا كانت عناصرها ومكوناتها أو المعايير التى تأتى بها. ومن هنا فإننا نرفض «الملتقى الشعرى بالمجلس الأعلى للثقافة» لا لأن المؤسسة هى التى قامت به وإنما لأنها لم تحتكم إلى الشعر وقوانينه الخاصة ولا نرضى بالمؤتمر البديل» كاملا لأنه كان رد فعل على سلوك المؤسسة. إننا فى حاجة إلى فعل حقيقى قائم بذاته ولذاته.

٤- هناك اقتراح للدورات المقبلة منها أن يكون كل ستة شهور بدلا من العام وأن تصاحبه فى كل الأحوال جلسات نقدية يقوم عليها دارسون جدد لم يتورطوا فى اللعبة القديمة التى تنتهى فى مجملها لآليات تكريس السائد والمرغوب فيه من قبل الجماعات المتصارعة سواء السلطة أو جماعات الضغط أو الجماعات العابرة للثقافات.

٥- أن يصاحب المؤتمر بعض الإصدارات الخاصة به فى شكل جريدة أو مجلة صغيرة.

٦- أن يكون لهذه الشعرية الجديدة موقع على شبكة الإنترنت ويكون تحت إشراف لجنة خاصة تتابع ما يحدث فى المجال الشعرى وما به من تطورات.

فى النهاية لا يسعنا إلا أن نتقدم بالشكر والعرفان للشاعرين الصديقين «حلمى سالم وعبدالمنعم رمضان» ولأصحاب «المحروسة وآفاق» لأنهم أعادوا للشعر فى مصر درجة الحيوية الأولى التى نرغب أن تستمر فى الحقبة اللاحقة.

اشتباك

«أوراق العمر» بين لويس عوض ورجاء النقاش

عيد عبد الحليم

«أوراق العمر» واحد من اهم ما كتب فى فن السيرة الذاتية، نظراً لما طرح فيها من أفكار بجرأة لا يملكها إلا كاتبها د. لويس عوض، الذى قدم فيها نقداً للحياة وللآخرين وللذات أيضاً، ولعلها لذلك - هى والسيرة الذاتية للروائى المغربى محمد شكرى أكثر السير الصادمة للقارئ - للوهلة الأولى - ربما لطبيعة التركيبة الفكرية والعقلية للراوى، وربما للحياة العاصفة التى عاشها الكاتبان.

أما إذا كان القارئ بقامة رجاء النقاش فإن الرؤية تأخذ بعداً أكثر موضوعية لفهم تلك السيرة الإشكالية، وقد كتب «النقاش» مجموعة من المقالات التى تناول فيها بالنقد والتحليل بعض النقاط التى أخذها على د. لويس عوض بعد إصداره لسيرته عام ١٩٨٩، وقد صدرت المقالات مؤخراً عن دار الشروق فى كتاب تحت عنوان «لويس عوض فى الميزان»، حيث يرى النقاش أن «عوض» مزج بين التاريخ الثقافى والتاريخ السياسى عبر لغة عالية من الصراحة والصدق، وهو مشابه لكتاب «تربية سلامة موسى» فكلا الكاتبين تعرض لتاريخ مصر الحديث من خلال الكتابة عن حياتهما الشخصية.

وفى كتابه الراصد والكاشف يقدم «النقاش» عدة ملاحظات جوهرية حول «أوراق العمر».

أولها: خطأ «لويس» وهو يتحدث عن استقلال مدينة زفتى إبان ثورة ١٩١٩، بقوله إن الذى أعلن هذا الاستقلال هو «زعيم من زعماء الوفد اسمه محمود بسيونى» فى حين أن زعيم ثورة زفتى هو «يوسف أحمد الجندى».

ثانيها: حديثه عن «الجنرال يعقوب» والذى تعاون مع الحملة الفرنسية ضد المصريين، فيرى لويس أن المصريين كانوا يكرهونه لأنه قبطى فيرد عليه «النقاش» بأن الكره بسبب إنشاء «يعقوب» لفرقة عسكرية تعاونت مع الفرنسيين لضرب المصريين فهو مكروه لخيانته وليس مكروهاً لديانته.

وأول من وصفه بالخيانة هو «الجبرتى» وأسماه «يعقوب اللعين» والجبرتى - بالتأكيد - على حد تعبير النقاش «مؤرخ كبير مسئول لم يعرف عنه التعصب» وربما هذه الجزئية أخذت - كثيراً - من كتاب «رجاء النقاش» لطبيعة القضية وحساسيتها التى تعامل معها ناقدنا الكبير بثقافة غزيرة وتفنيد الرأى بالرأى من خلال العودة إلى المراجع الموثوق فيها لمعرفة حقيقة هذه الشخصية الخلافية.

ثالثها: مقولة د. عوض بأن «أحمد شوقى شاعر سخيف ارستقراطى وينافق الجماهير ويحاول أن يتقرب إليها بالحديث عن أمور تهمهم مثل الدين والاشتراكية» فيرد النقاش بأن «شوقى أكبر من هذا فهو شاعر القضايا الوطنية والقضايا القومية فى الثلث الأول من هذا القرن، وكان شعره غذاءً روحياً رائعاً لأبناء الأمة العربية فى كل الأزمات والمواقف الصعبة».

رابعها: يختلف النقاش مع د. لويس فى رأيه حول تحولات بعض الكتاب من الثورية فى الفكر والأدب إلى التخلى عن هذه النزعة والكتابة فى الموضوعات الرائجة وخاصة الموضوعات الدينية مثلما فعل د. طه حسين ود. محمد حسين هيكل، والذين وصفهم د. لويس بأن هذه التحولات «زندقة فكرية» فيشير «رجاء» إلى أن هؤلاء الكتاب والمفكرين لم يتراجعوا عما بدأوه من دعوات تجديدية وثورية لمجرد أنهم كتبوا فى الإسلام، فقد كانت كتاباتهم الإسلامية تأكيداً لدعوتهم التجديدية وتدعيماً لكل ما نادوا به من تطور حضارى فى المجتمع.

خامسها: وصف د. لويس لأم كلثوم بـ «المغنية المليونيرة» التى تغنى للاشتراكية فيرد عليه النقاش قائلاً: «أم كلثوم فلاحة عربية مصرية ولدت سنة ١٨٩٨، فى بيئة فقيرة وأسرة فقيرة، هذه المرأة الفلاحة البسيطة شقت طريقها إلى القمة بالجهد والعرق والموهبة».

ورغم هذه المؤاخذات على «أوراق العمر» فإن «رجاء النقاش» يعرف - بعين الناقد المحترف - القيمة الفكرية لصاحب الأوراق فنراه يقول فى مقدمته «وهذا الاختلاف لم يمنعنى من الاعتراف للدكتور لويس عوض بمكانته ودوره الكبير المؤثر فى الفكر العربى الحديث».

ومن اللفتات الطيبة فى هذا الكتاب أن النقاش يهديه إلى الدكتور رمسيس عوض الشقيق الأصغر للويس والذى هاجمه فى «أوراق العمر» بقسوة وبأوصاف صعبة.

وهذا ليس غريباً على «رجاء النقاش» الكاتب الضمير كما وصفه الراحل صلاح عبد الصبور.

الأمل للطباعة والنشر　　رقم الإيداع ٧٥١٢/ ٩٢　　الثمن : ٣ جنيهات